Digitized by Google

Locked Case

Ausgabe ohne Kunstgewerbeblatt.

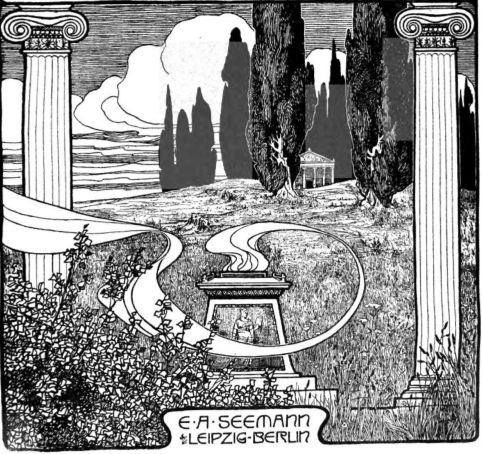
A·HIRZEL

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST

BEGRÜNDET 1866 VON CARL von LÜTZOW

NEUE FOLGE XIII

HEFT 1 — OKTOBER 1901



Ausgegeben am 3. Oktober 1901.

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. N. F. XIII. JAHRGANG.

Monatlich ein Heft. **Preis** des Jahrgangs mit dem **Kunstgewerbeblatt** und dem Beiblatte **Kunstchronik** (33mal im Jahr erscheinend): **32 M.**
Ohne das Kunstgewerbeblatt, jedoch **mit** der Kunstchronik: **26 Mark.**

Inhalt des ersten Heftes.

Ein Florentiner Thonbildner vom Anfang der Hochrenaissance. Von *Wilhelm Bode.* S. 1. — Henri Fantin-Latour. Von *Georges Riat,* Paris. S. 5. — Kunst und Leben in England. Von *Hermann Muthesius,* London. S. 13. — Bruno Héroux. S. 23.

Abbildungen.

† Almeh. Stichradierung von *Bruno Héroux.* Vor S. 1 (zu S. 23). — Johannesbüste. S. 1. — Johannesstatuetten. S. 2 und 3. — Heiliger Hieronymus. S. 4. — Von *Fantin-Latour:* Selbstbildnis. S. 5. — Huldigung für Berlioz. S. 5. — Bildnis. S. 6. — Eine Tischecke. S. 7. — Die Huldigung für Delacroix. S. 8. — † Paradies und Peri (Rob. Schumann) Originallithographie. Nach S. 8. — Damenbildnis. S. 10. — Das Atelier in Batignolles. S. 11. — Wolfram hält Tannhäuser zurück. S. 12. — Erker in einem Wohnzimmer. Architekt *W. A. S. Benson.* S. 14. — Vorraum eines Herrenhauses. Architekt *R. Norman Shaw.* S. 15. — Wohnhaus in London. Architekt *R. Norman Shaw.* S. 18. — Hauptpolizeigebäude in London. Architekt *R. Norman Shaw.* S. 19. — Wohnzimmer des Architekten Sidney Mitchell, Gullane. S. 21. — Von *Bruno Héroux:* Originalholzschnitte. S. 22 und 23. — Selbstbildnis. S. 23. — Bildnis des Kunstsammlers Liebsch in Leipzig. S. 24. — † Sehnsucht. Tempera-Gemälde von *Hans Thoma.* Dreifarbendruck. Nach S. 24.

KUNSTGEWERBEBLATT. NEUE FOLGE. XIII. JAHRGANG.

Inhalt des ersten Heftes.

Deutsche Glasmalerei-Ausstellung in Karlsruhe. S. 1. — Das Kunstgewerbe auf der internationalen Kunstausstellung Dresden 1901. Von Dr. *J. Kleinpaul,* Dresden. S. 13. — Kleine Mitteilungen. S. 22.

Abbildungen.

Glasfenster: Entwurf von *Paul Lang,* Ausführung von *Gebr. Liebert* in Dresden. S. 1. — Entwurf von *E. Proch,* Worpswede. S. 2. — Entwürfe von *Otto Linnemann,* Frankfurt a. M. S. 3, 10 und 12. — Entwürfe von *Joh. Jos. Huber,* München. S. 4. — Entwürfe von *Augustin Pacher,* München. S. 4 und 5. — Entwurf von *G. Hofer,* Rom, Ausführung von *Engelbrecht, Kahnt & Borcherding,* Bremen. S. 6. — Entwurf von *Richard Pietzsch,* München. S. 7. — Entwurf von *Karl Ule,* München. S. 7. — Entwurf von Maler *Otto Fischer,* Dresden, Ausführung von *Gebr. Liebert,* Dresden. S. 8. — Entwurf von Maler *Hans Pfaff,* Ausführung von *Gebr. Liebert,* Dresden. S. 9. — Entwurf von Professor *Christiansen,* Darmstadt, Ausführung von *Gebr. Liebert,* Dresden. S. 9. — Entwurf von Professor *Fritz Geiges,* Freiburg i. B. S. 11. — Steinzeugrelief »Die Bäcker« von *Alexander Charpentier,* Paris. S. 13. — *Max Klinger,* Marmorbüste von Franz Liszt. S. 14. — Von der Internationalen Kunstausstellung in Dresden: Hauptansicht der grossen Halle von Architekt *W. Kreiss,* Dresden. Mit dem Totendenkmal von Albert Bartholomé, Paris. S. 15. — Kunstgewerblicher Eliteraum, arrangiert von Professor *Karl Gross,* Dresden. S. 16 und 17. — Fensterecke aus dem Zimmer der »Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst«, Entwurf von Architekt *E. Schaudt,* Dresden. S. 20. — Zinngefässe von Professor *K. Gross,* Dresden. S. 18. — Kapitäl. Nach einer Schülerarbeit unter Leitung von Professor *K. Gross,* Dresden. S. 18. — Bronzelampe, Ausführung von *Otto Schulz,* Berlin. S. 19. — Uhr von Professor *K. Gross,* Ausführung: Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst. S. 19. — Jardiniere, Lampenfuss und Eierschüssel von *K. Gross,* Ausführung in Kupfer und Zinn. S. 19. — Schnallen und Kämme, Entwürfe von *Gertrud* und *Erich Kleinhempel.* Ausführung von Juwelier *Arthur Berger,* Dresden. S. 21. — Brosche von *Otto Fischer,* Dresden. S. 21. — Zeichnung von *Hermann Hirzel,* Berlin. S. 22. Druckverzierung von *Daniel Buck,* Berlin. S. 24.

Prämiiert. Deutsche Bauausstellung. Dresden 1900.

Prämiiert. Paris 1900. Goldene Medaille.

Prämiiert. Paris 1900. Goldene Medaille.

ZEITSCHRIFT

FÜR

BILDENDE KUNST

MIT DEM BEIBLATT KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

DREIZEHNTER JAHRGANG

LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN

1902

Fine Arts

Fine Arts

Digitized by Google

Inhalt des dreizehnten Jahrgangs

Seite

Malerei

Henri Fantin-Latour. Von *Georges Riat*-Paris. Mit 1 Originallithographie und 8 Abbildungen . . . 5
Das Bildnis des Giovanni Bicci de' Medici in den Uffizien. Von *E. Schaeffer*. Mit 2 Abbildungen . 40
Die vlämischen und niederländischen Meister in der Ermitage zu St. Petersburg. Von *Max Rooses*-Antwerpen. Mit 12 Abbildungen 43, 117
Hans Gude's Lebenserinnerungen. Von *G. Göthe*-Stockholm. Mit 1 Radierung und 2 Abbildungen 71
Amor und Psyche. Ein Freskencyklus aus der Schule Raffael's in der Engelsburg zu Rom. Von *E. Steinmann*. Mit 6 Abbildungen 86
Ein vergessener Velazquez. Von Dr. *A. Bredius*-Haag. Mit 1 Abbildung 110
Paul Neuenborn. Von *K. Mayr*. Mit 1 Lithographie und 11 Abbildungen 125
Das gute Regiment, Fresko von Ambrogio Lorenzetti in Siena. Von *Paul Schubring*. Mit 5 Abbildungen 138
Ein Gemälde des Matthias Grünewald. Von *Franz Rieffel*. Mit 2 Abbildungen 205
Französische Meister in der Mesdag'schen Sammlung im Haag. Von *Walter Gensel*. Mit 10 Abbildungen 215
Konrad Witz. Von *G. Dehio*. Mit 1 Farbendruck und 2 Abbildungen 229
Gemälde des XIV. bis XVI. Jahrhunderts in der Sammlung R. v. Kaufmann. Von *Adolf Goldschmidt*. Mit 4 Abbildungen 239
Rudolf von Alt zum neunzigsten Geburtstage. Von *Ludwig Hevesi*. Mit 3 Farbendrucken und 20 Abbildungen 259
Walter Leistikow. Von *Werner Weisbach*. Mit 16 Abbildungen 281
Ein Bildnis von Pietro Luzzi da Feltre. Von *Th. v. Frimmel*. Mit 2 Abbildungen 302

Plastik

Ein Florentiner Tonbildner vom Anfang der Hochrenaissance. Von *Wilhelm Bode*. Mit 4 Abbildungen 1
Ein Meisterwerk des Sperandio im South-Kensington-Museum zu London. Von *Wilhelm Bode*. Mit 2 Abbildungen 77
Disiecta membra. Von *Walter Amelung*-Rom. Mit 20 Abbildungen 150, 171
Max Klinger's Beethoven. Von *Paul Mongré*. Mit 2 Heliogravüren, 1 Photographie und 2 Abbildungen 181
Die Monstranz des Hans Ryssenberg vom Jahre 1474 in der Ermitage zu Petersburg. Von *Richard Hausmann*. Mit 2 Abbildungen 225
Franz Zelezny, ein Wiener Holzbildner. Von *Ludwig Abels*. Mit 12 Abbildungen 235
Ein neues Buch über Michel Colombe. Von *Wilhelm Bode*. Mit 4 Abbildungen 243
Die Kaiser Wilhelm-Brücke in Braunschweig. Von *G. v. Graevenitz*. Mit 3 Abbildungen 248

Architektur

Die neuentdeckte Pracht-Katakombe von Alexandria. Von *Josef Strzygowski*. Mit 3 Abbildungen . . . 112
Arabisches aus Toledo. Von *G. Barth*. Mit 14 Abbildungen 157

Graphische Künste

Bruno Héroux. Mit 4 Abbildungen 23
Graphische Arbeiten von Hans Skala-München. Mit 2 Abbildungen 74
Zeichnende Künste. Vierte Ausstellung der Berliner Secession. Von *L. Kaemmerer*. Mit 6 Abbildungen 81
Félicien Rops. Von *Rudolf Lothar*-Wien. Mit 5 Abbildungen 146

Allgemeines

Kunst und Leben in England. Von *Hermann Muthesius*-London. Mit 16 Abbildungen 13, 49
Friedrich Lippmann. Zum 6. November 1901. Von *Jaro Springer*. Mit 1 Abbildung 25
Die Ausstellung älterer Kunstwerke in München. Von Dr. *Max J. Friedländer*. Mit 6 Abbildungen 27
Die neuen Erwerbungen der Berliner National-Galerie. Mit 9 Abbildungen 33
Das Pergamon-Museum in Berlin. Von *H. Winnefeld*. Mit 5 Abbildungen 95
Charakter und Schönheit. Betrachtungen über Kunst und Künstler von *J. F. Raffaëlli*. Mit 1 Dreifarbendruck und 9 Abbildungen 101
Die ästhetische Bildung der Kinder. Von *Artur Seemann* 129
Eindrücke von der fünften Ausstellung der Berliner Secession 1902. Von *Ludwig Kaemmerer*. Mit 19 Abbildungen 191
Petrarca's Einfluss auf die Kunst. Von *C. de Mandach*. Mit 4 Abbildungen 212
Die Karlsruher Jubiläums-Ausstellung. Von *Ernst Polaczek*-Strassburg 250
Die Wallace-Sammlung in London. Von *J. P. Richter*. Mit 8 Abbildungen 295

Kunstbeilagen

Seite

Originale Arbeiten

Bruno Héroux, Almêh, Stichradierung . . . . zu 23
H. Fantin-Latour-Paris, Paradies und Peri (Rob. Schumann). Originallithographie . . . . . . zu 5
Heinrich Wolff-München, Lesende Frau. Originalradierung . . . . vor 49
Hans Neumann-München, Am Klavier. Schabkunstblatt . . . . zu 74
G. von Kempf, Geheimnis. Originalradierung . vor 77
Walter Leistikow, Waldsee. Originalradierung . zu 84
Franz Hein-Karlsruhe, Der Winter. Originallithographie . . . . nach 124
Paul Neuenborn, Originallithographie . . . . zu 125
Rudolf Jettmar-Wien, Dichtertraum. Originalradierung . . . . nach 180
Hans von Volkmann-Karlsruhe, Der Frühling. Originallithographie . . . . vor 205
H. Reifferscheid, An Adalbert Stifter. Radierung vor 253
Fr. Kallmorgen-Berlin, Der Sommer. Originallithographie . . . . nach 256
G. Erler-Dresden, Ährensammlerin. Schabkunstblatt vor 281
A. Haueisen-Karlsruhe, Der Herbst. Originallithographie . . . . vor 297
M. Fabian-Berlin, Lithographiertes Bildnis . . nach 304

Künstlerische Reproduktionen

Julius Nordhagen, Sommernacht. Radierung nach einem Gemälde von Professor Hans Gude . zu 71
E. Einschlag, Café Boulevard. Radierung nach E. Degas . . . . zu 156
W. Woernle, Frauenkopf. Radierung nach einem Gemälde von Hans Makart . . . . vor 157

Photomechanische Reproduktionen

Hans Thoma, Sehnsucht. Dreifarbendruck nach einem Tempera-Gemälde . . . . zu 24
Ernst Moritz Geyger-Florenz, Silberner Handspiegel. Heliogravüre . . . . zu 36
J. F. Raffaëlli-Paris, Die Strasse von Argenteuil in Paris. Dreifarbendruck . . . . zu 101
Max Klinger, Sitzender Beethoven. Brustbild, Vorderansicht. Photographie . . . . zu 183
Thronrückwand von Klinger's Beethoven. Heliogravüre . . . . zu 183
Tantalidengruppe von Klinger's Beethoven. Heliogravüre . . . . zu 183
Konrad Witz, Die heilige Magdalena und Katharina (Strassburg, Museum). Dreifarbendruck . . zu 229
Rudolf von Alt-Wien, Selbstbildnis. Dreifarbendruck . . . . zu 259
Rudolf von Alt-Wien, Aquarell von 1843. Dreifarbendruck . . . . zu 259
Rudolf von Alt-Wien, Bergwand in Gastein. Dreifarbendruck . . . . zu 259

Abb. 1. Johannesbüste

EIN FLORENTINER THONBILDNER VOM ANFANG DER HOCHRENAISSANCE

VON WILHELM BODE

IM Florentiner Kunsthandel begegnete man in den letzten Jahrzehnten und begegnet man noch jetzt gelegentlich Thonfigürchen des jugendlichen Johannes, regelmässig in ganzer Figur und sitzend dargestellt, die durch ihre übereinstimmende Bildung der schlanken Formen und des holden Köpfchens, wie durch die sehr verwandte Haltung auf die Hand eines und desselben Künstlers hinweisen. Im Handel pflegten sie — nach der alten Florentiner Sitte, alle unbestimmten Bildwerke der Renaissance, die nicht augenscheinlich der Richtung Michelangelo's angehören, Donatello zuzuschreiben — unter dem Namen dieses heute noch neben Michelangelo gefeiertesten Florentiner Bildhauers zu gehen. Selbst eine im vorigen Jahre in Florenz aufgetauchte beinahe lebensgrosse Johannesbüste, deren Abbild ich hier gebe (Abb. 1), ist wieder von ein paar namhaften Florentiner Künstlern als Werk Donatello's bestimmt und dabei auf hunderttausend Francs bewertet worden. Diese Bestimmung brauchen wir, da wir die Abbildung geben, nicht weiter zurückzuweisen. Mit dem charaktervollen, herben Naturalismus Donatello's steht diese Büste in direktem Widerspruch. Dasselbe gilt noch in höherem Grade von den Statuetten des sitzenden Johannes.

Die Mehrzahl dieser Statuetten ist, wie die in der Berliner Sammlung, etwa einen halben Meter hoch, einzelne sind noch kleiner; das einzige grössere (etwa 80 cm hohe) Exemplar ist im Besitz von Stefano Bardini in Florenz und befand sich in seiner Sonderausstellung in der Pariser Weltausstellung des vorigen Jahres. Da es die bedeutendste und feinste unter allen diesen Johannesstatuetten ist, gebe ich eine treffliche Nachbildung davon, neben die ich eine kleine Hochätzung

Digitized by Google

des Berliner Stückes (Abb. 2) stelle, um zu zeigen, wie ähnlich diese verschiedenen Wiederholungen desselben Motivs unter sich sind. Johannes ist dargestellt als hübscher schlanker Knabe, dem Jünglingsalter nahe, wie er auf schiefrigem Felsen sitzt, das eine Bein herabhängend, das andere hoch gesetzt, und wie er begeistert nach oben blickt, während er einen Arm auf die Brust legt und in der Hand des andern, herabhängenden Armes eine Schale oder eine Schriftrolle hält. Nur das saubere Schafsfell, das er wie einen Rock angezogen hat, und der felsige Boden deuten darauf, dass der Künstler in der wohlgebildeten, anmutigen Knabengestalt den jungen Täufer wiedergeben wollte.

Die übrigen Johannes-Statuetten, deren mir etwa ein Dutzend aus dem Florentiner Kunsthandel und im Privatbesitz bekannt ist, gleichen dieser grösseren Figur der Bardini'schen Sammlung so sehr, dass sie in der Erinnerung wie Wiederholungen derselben erscheinen; bei näherer Vergleichung stellen sich aber nur einige wenige kleine Exemplare als eigentliche Wiederholungen derselben, wohl von dritter Hand oder aus der Werkstatt, heraus; die übrigen weisen innerhalb ihrer grossen Verwandtschaft doch in Haltung, Bewegung und Ausdruck wie in den Nebensachen so starke Abweichungen unter einander auf, dass sie nur als eigenhändige Arbeiten eines und desselben wenig erfindungsreichen Künstlers betrachtet werden können. Die elegante Pose, die gewählten Wendungen im Körper, die Opposition in der Haltung der Arme und Beine, die Freude an den schönen Formen in allen diesen Arbeiten sind lauter Merkmale der Florentiner Hochrenaissance, wie sie uns Heinrich Wölfflin in der »Klassischen Kunst« in seiner klaren, eindringlichen Weise aufgezählt hat. Die befangene Art, wie sie zur Geltung kommen, beweist aber, dass der Künstler den ersten Jahrzehnten des Cinquecento angehört und mit seinen Anfängen wohl noch im Quattrocento stand. Der halb schüchterne, halb pathetische Ausdruck, die schlanken Verhältnisse, die Tracht erinnern noch an den etwa gleichaltrigen Johannes, den Benedetto da Majano 1480 für die Thür der Sala dell'Udienza im Palazzo Vecchio arbeitete. In dem geschmeidigen Fluss der Glieder können diese Figuren wohl kaum ohne den Einfluss des Giovannino von Michelangelo entstanden sein, dem gegenüber sie sich als die jüngeren schon dadurch bekunden, dass Johannes regelmässig sitzend gegeben ist, was Wölfflin als ein Charakteristikum für die Darstellung des Knaben Johannes im Cinquecento nachgewiesen hat. Auch die starke Betonung der Gelenke, die Haarbehandlung, der steinige Boden verraten den Einfluss der Jugendwerke Michelangelo's, neben dem der Künstler freilich oberflächlich und leer erscheint. In der Pose erinnern diese Johannes-Statuetten an den durch die zahlreichen Wiederholungen bekannten jugendlichen Johannes von Raphael; doch da ihnen der visionäre Ausdruck und das Pathos dieser Gestalt ganz abgeht, so ist es nicht wahrscheinlich, dass sie nach dieser berühmten Komposition entstanden sind.

Abb. 2. Johannesstatuette Berlin, Kgl. Museen Nr. 229

Das Streben nach dem Anmutigen, Grazilen in Formenbildung und Bewegung, das sich in diesen Johannes-Statuetten besonders stark ausspricht, ist überhaupt charakteristisch für die Florentiner Plastik aus der Zeit des Überganges vom Quattrocento zum Cinquecento, ehe Michelangelo seinen Stil voll ausbildete und dadurch der Hochrenaissance in Mittelitalien eine neue, ausgeprägte Richtung ab. Andrea Ferrucci und Benedetto da Rovezzano entwickeln diesen graziösen Stil in ihren reichen Dekorationen, und selbst Andrea Sansovino ist er eigentümlich, bis er unter den Einfluss Michelangelo's kam. Leonardo del Tasso's Sebastiansfiguren in San Ambrogio und Santa Maria Maddalena dei Pazzi, die marmorne Sebastiansstatuette des Michele Maini in der Minerva zu Rom, selbst noch der Bacchus des Jacopo Sansovino verraten die gleiche Richtung auf das Gefällige und Graziöse, die auch schon in der Wahl der Motive, namentlich in der Vorliebe für die Darstellung des jugendlichen Johannes und des jungen Sebastian sich bekundet. Zahlreiche Florentiner Statuetten dieser Heiligen, meist in bemaltem Thon, die den gleichen Charakter tragen, aber bei ihrer meist handwerklichen Auffassung auf keine bestimmten Künstler sich zurückführen lassen, sind das lebendige Zeugnis für die Freude, die die Florentiner um die Wende des Jahrhunderts an solchen anmutigen Jünglingsgestalten hatten.

Auch für unsere Johannes-Statuetten weiss ich noch keinen Künstlernamen zu nennen. Sie erinnern wohl an Tasso und sind auch den Jugendwerken des Jacopo Sansovino verwandt, aber doch nicht so stark, dass sie deshalb einem dieser Meister zugeschrieben werden könnten. Für Jacopo, dessen tüchtigste Werke gerade seiner Jugend angehören, sind sie vor allem zu gleichmässig und zu leer; sein, freilich später, sitzender Johannes in den Frari zu Venedig (vergl. Abb. in Wölfflin, Klass. Kunst, S. 259) bietet den besten Anhalt zu einem Vergleich, bei dem sich wohl die meisten zu Gunsten der lieblichen Thonfigur im Bardini'schen Besitz erklären werden, obgleich sie in künstlerischer Qualität hinter Sansovino's Arbeit

Digitized by Google

JOHANNES-STATUETTE (etwa 80 cm hoch) IM BESITZE VON STEFANO BARDINI IN FLORENZ

1*

Digitized by Google

zurücksteht. Auch an Giovanni della Robbia kann man bei diesen Figuren nicht denken.

Ausser jenen Statuetten und der eingangs genannten fast lebensgrossen Büste des jungen Johannes, im Besitz der Marchesa Serafini zu Florenz, kann man unserem Meister mit Wahrscheinlichkeit noch ein paar ähnliche Thonstatuetten des hl. Hieronymus zuschreiben, von denen ich die einzige, deren ich mich im öffentlichem Besitz erinnere, nebenstehend wiedergebe: den Hieronymus vor dem Kruzifix knieend und sich kasteiend, im Berliner Museum (Abb. 3). Wie der Künstler das herbe Motiv ganz gemässigt auffasst, wie er den heiligen Dulder als Mann in mittleren Jahren und von schönen vollen Formen bildet, wie er das lockige Haar stilisiert, wie er die grossen Extremitäten wenig durchführt, wie er die Figur stellt und bewegt, wie er den geschichteten Schieferboden bildet, alles das stimmt mit der Eigenart unsres Meisters der Johannes-Statuetten. Auch die tiefbraune Farbe, mit der der gebrannte Thon dieser und ein paar ganz ähnlicher Hieronymus-Figuren, die ich gelegentlich im Handel sah, angestrichen ist, findet sich bei den Johannes-Figürchen, wenn diese nicht — wie es meist der Fall ist — abgewaschen sind und daher die rohe Thonfarbe zeigen. Auch dass die Farbigkeit verschmäht wird, ist ein Zeichen dafür, dass der Künstler dieser Thonfiguren schon dem Anfang der Hochrenaissance angehört.

Abb. 3. Hl. Hieronymus. Berlin, Kgl. Museen Nr. 139

Digitized by Google

Fantin-Latour. Selbstbildnis. Florenz, Uffizien

HENRI FANTIN-LATOUR

VON GEORGES RIAT IN PARIS

Huldigung für Berlioz[1])

HENRI Fantin-Latour ist im Jahre 1836 in Grenoble geboren, in jener Stadt, welche sich rühmen kann, einen Stendhal (Henri Beyle) und Berlioz hervorgebracht zu haben. Seine Mutter war eine Russin; sein Vater, Theodor Fantin-Latour, von Metz gebürtig, liess sich in der Hauptstadt der Dauphiné nieder und schuf hier eine ganze Anzahl von Bildnissen, religiösen Gemälden und Pastellen, die ihm ein ehrenvolles Ansehen verschafften.

Der Sohn kam zu rechter Stunde nach Paris, um sich dem Studium der Malerei zu widmen, nach der es ihn besonders drängte. Er trat bei Lecocq de Boisbeaudrand an der Ecole des beaux-arts ein und später in das Atelier von Courbet. Das war 1863. Lecocq de Boisbeaudrand war kein grosser Meister und doch ein hervorragender Lehrer. André Michel, der Konservator des Louvre, hat erst im vorigen Jahre, als er die Centenalausstellung in der Gazette des beaux-arts besprach, auf den grossen Einfluss hingewiesen, den dieser bescheidene Mann auf die Entwickelung der französischen Kunst unseres Jahrhunderts durch seine Fähigkeit, die besonderen Talente jedes seiner Schüler auszubilden, genommen hat.

Zwischen der gesunden Disciplin dieses Lehrers und dem ungestümen Einfluss Courbet's genoss aber unser junger Künstler noch einen anderen Unterricht, nämlich den der alten Meister im Louvre; dort hat er in jenen Jahren die Fülle von Kopien ausgeführt, welche noch heute sein Atelier mit feierlichem Ernste zieren. In diesem Studium der Alten, in diesem

1) Copyright 1900 by Manzi, Joyant & Cie.

Digitized by Google

H. Fantin-Latour. Bildnis. Salon 1884

heissen Bemühen, in ihren Geist und ihre Technik einzudringen, traf er sich damals mit den Besten der jungen Generation: mit Bracquemond, mit Manet und Degas, mit Francois Millet. Noch heute liebt es Fantin, von seinen Gesprächen mit dem Meister von Barbizon zu erzählen: »Er wirkte ein wenig kalt und brüsk, aber ich hatte die Kühnheit, ihn anzusprechen, und wir haben manchmal miteinander geplaudert. Jung wie ich war, hatte ich meine bestimmten Vorurteile, was Millet in seiner feinen Art bemerkt hatte. Eines Tages führte er mich vor den hl. Michael: Betrachten Sie, sagte er, betrachten Sie nur dieses Gemälde und lernen Sie Raphael begreifen. Sehen Sie doch dieses Blitzartige der Bewegung! welch eine Kraft muss der Mann gehabt haben, der das erfasst hat! Und die grauenerregende Landschaft, diese Felsen, diese Flammen .... ein Bild, das augenscheinlich durch den Unverstand der späteren Zeit gelitten hat und doch, wie ist es unantastbar und mächtig geblieben! .... Ich versichere Sie, mit ein oder zwei solcher Worte von Millet habe ich Raphael begriffen; so merkwürdig war seine Art, ein Bild zu zeigen.«

* * *

Das Jahr 1861 wurde von besonderer Bedeutung für unseren Meister. Die Kunsthändler Cadart und Chevalier, in deren Laden regelmässig Manet, Legros, Bracquemond, Vollon, Jacqemard und Fantin ein- und ausgingen, veranlassten die jungen Leute zur gemeinsamen Herausgabe einer Reihe von Lithographien, die wir heute fast noch höher schätzen, als es damals die Künstler und ihre Freunde thaten. Manet gab den »Ballon«, Legros die »Steinhauer von Montrouge«, Bracquemond die »Chevaliers«, Ribot die »Lektüre« und Fantin steuerte gleich vier Blätter bei: »Tannhäuser im Venusberg«, »Die entwaffnete Venus«, »Die Erziehung des Amor« und »Die Stickerinnen«. Nach diesem Debüt begegnen wir unserem Meister nahezu alljährlich im Salon und die Aufzählung aller seiner Porträts, Phantasien, Pastelle und Lithographien würde einen ganzen Katalog erfordern, wie ihn übrigens Hédiard im Jahre 1892 in vorzüglicher Weise gegeben hat. Für unsere Betrachtung hätte eine solche Titelaufzählung umso weniger Wert, als des Künstlers Schaffen nicht in verschiedene Manieren zu teilen ist. Betrachtet man sein Lebenswerk, so hat man den Eindruck eines schönen, in ruhiger Majestät dahinfliessenden Stromes. Zu erwähnen bliebe höchstens, dass er 1875 mit dem Porträt des Ehepaares Edwards eine Medaille erhielt und 1879 Ritter der Ehrenlegion wurde. Aber diese offiziellen Anerkennungen gelten wenig im Vergleich zu der Verehrung und Bewunderung, mit denen ihn weite Kreise seines Landes umgeben haben.

Digitized by Google

Bonnier Blémont Aicard

Verlaine Taimbaud Valade d'Hervilly Pelletan

H. Fantin-Latour. Eine Tischecke. Salon 1872

Digitized by Google

Darauf ist er, glaube ich, stolz; aber er ist niemals danach ausgegangen. Man kann sich wirklich keinen bescheideneren und geräuschloser lebenden Künstler vorstellen als Fantin-Latour. Sein Dasein spielt sich in dem einfachen Atelier der Rue des beaux-arts ab, in ruhiger, einsamer Arbeit, fern von Stürmen und Kabalen. Wer die Hallen kennt, wo unsere Modemaler sich mit dem pathetischen Kram einer Theaterdekoration umgeben, würde nicht wenig erstaunt sein, wenn er Fantin's Atelier betritt. Zu ebener Erde hinten auf dem Hofe, niedrig, zum Teil sogar dunkel, über und über voll gestellt von Kopien, von angefangenen Gemälden, von Abgüssen, dickleibigen Mappen, wo der Meister seine Sammlungen von Kunstblättern aufbewahrt, durch deren Studium er seinen aussergewöhnlichen Schatz von künstlerischer Kultur ständig vermehrt. Nirgends eine gesuchte Eleganz, keine überflüssigen Schnurrpfeifereien, keine Pose. Das ist kein Atelier, wo man Empfänge giebt, das ist ein Laboratorium, ein Arbeitsraum. Man getraut sich gar nicht, ein leeres Ateliergeschwätz zu beginnen; der Meister würde sich auch gar nicht darauf einlassen.

Arsène Alexandre hat in der Monde moderne (Dezember 1895) eine wunderhübsche Beschreibung von Fantin als Hausherr gegeben: »Nach all diesen Erzählungen werden Sie sich ihn wohl als eine finstere, brummige Persönlichkeit vorstellen. Und doch kennt mancher einen Fantin von bezauberndem Entgegenkommen, einen Fantin, über dessen Gesicht plötzlich ein feines, anmutiges Lächeln leuchtet, einen Fantin, der als echter Causeur aus der Fülle seiner Erinnerungen schöpft, vor Begeisterung sprudelt und mit seiner Abneigung nicht hinter dem Berge hält. Dann verlieren diese stolzen durchdringenden Augen, welche Sie in dem Selbstbildnis seines reifen Alters in den Uffizien sehen, ihre Strenge, wenn sie auch etwas ewig aufmerksam Fragendes behalten, dann schwindet der bittere Zug dieses willensstarken Mundes, der sich leicht verächtlich kräuseln kann, und die merkwürdigen Furchen auf seiner Stirn, um die etwas von Sorge, Erstaunen und Ironie schwebt, lassen seine Augen blauer, grösser, gerader erscheinen .....«

* * *

Cordier *Legros* *Whistler* *(Delacroix' Porträt)* *Manet* *Bracquemond* *Balleroy*

Duranty *Fantin-Latour* *Champfleury* *Baudelaire*

H. Fantin-Latour. Die Huldigung für Delacroix. Salon 1864

PARADIES UND PERI

(ROB. SCHUMANN)

ORIGINAL-LITHOGRAPHIE VON H. FANTIN-LATOUR IN PARIS

ZEITSCHRIFT FÜR
BILDENDE KUNST
· OKTOBER 1901 ·
NEUE FOLGE XIII

*HANDPRESSENDRUCK AUF CHINAPAPIER
HERGESTELLT BEI A. CLOT IN PARIS*

Es wäre hier noch ein Wort über die Lithographietechnik Fantin's zu sagen. Der Künstler arbeitet nicht direkt auf dem Stein, sondern zeichnet mit lithographischer Kreide auf ein eigentümlich präpariertes Papier, das er über eine gekörnte Platte spannt; und zwar hat er verschiedene Grade solcher Unterlagen zur Hand, je nach dem beabsichtigten Effekt. Die Zeichnung wird dann auf den Stein umgedruckt und empfängt dort gewöhnlich noch einige letzte Retouchen. Dies Verfahren ist auch in Deutschland bekannt, doch hat Fantin's Arbeitsweise ihre Besonderheiten, die seine Blätter vor anderen sofort kenntlich machen. Weil er sich von dem schwerfälligen Hantieren mit dem Stein befreit hat, weil er in der Lage ist, seinen Einfällen und Empfindungen ohne technische Vorbereitung jeden Augenblick lithographisch Ausdruck geben zu können, deshalb haben seine Blätter jene Frische und Unmittelbarkeit, die wir an ihnen schätzen.

Aber wesentlich bemerkenswerter als die Technik ist der Inhalt von Fantin's lithographiertem Oeuvre. Fast alle seine Blätter sind nämlich von musikalischen Themen inspiriert und zwar in der Hauptsache durch die Schöpfungen von Richard Wagner und Hektor Berlioz; nur muss man sich nicht etwa diese Lithographien im Stile von Illustrationen zu den Textbüchern oder gar von Theaterdekorationen vorstellen; es sind Traumesblüten, gepflückt im Garten der Sage. Fantin vergöttert die Musik, ohne selbst ausübender Musiker zu sein. Besonders Richard Wagner ist sein erklärter Liebling. Fantin war einer der frühesten Wagnerianer Frankreichs; trotzdem musste ihm das Missgeschick passieren, dass er 1861 nicht dazu gelangte, den Tannhäuser zu hören; sein Billet lautete erst auf die vierte Vorstellung, zu der es bekanntlich nicht mehr kam. So schuf er damals den »Venusberg«, ohne die Oper auf der Bühne gehört zu haben. Aber 1876 war er einer der ersten, die die Pilgerfahrt nach Bayreuth antraten und von da ab giebt es kein Jahr mehr, wo er nicht den Wundern, die sich dort den Sinnen bieten, neue Eingebungen verdankt hätte. Persönlich ist er Wagner niemals näher getreten, was als Zug seines zurückhaltenden Charakters nicht unerwähnt bleiben mag.

So finden wir die hauptsächlichsten Scenen aus Wagner's Werken bei Fantin wieder; alle diese Symphonien der Träumerei, der Phantasie, der Grazie, der glühenden Leidenschaft und des Schmerzes; da finden wir Elsa, Isolde, Evchen, Sieglinde, Brünhilde, Kundry; Walter Stolzing, Tannhäuser, Tristan, Siegfried, Parsifal leben in diesem einzigartigen Werke, als wenn sie wirklich existiert hätten.

Daran reihen sich die von Berlioz angeregten Blätter: die Symphonie phantastique, Harald in Italien, Benvenuto Cellini, Romeo und Julie und viele andere. Auch eine Apotheose des so lange verkannten Meisters sei hier aufgezählt.

Viele dieser Blätter nach Wagner und Berlioz wurden ursprünglich für Adolphe Jullien's Werk über beide Musiker komponiert.

Dann aber haben noch zwei deutsche Genies in Fantin's Seele eine verwandte Saite erklingen lassen: Schumann und Brahms. Und von Robert Schumann's »Paradies und Peri« ist auch das Blatt inspiriert, das der Meister für diesen Aufsatz der »Zeitschrift für bildende Kunst« geschaffen hat. Anscheinend hat Fantin an jene Anfangsscene des Oratoriums gedacht, da die wegen ihres Fehltrittes aus dem Himmel verbannte Peri im Morgengrauen auf die Gärten Indiens niederblickt und wehklagt, dass alle Wonnen der Natur nicht das verlorene Paradies aufwiegen —

Der hehre Engel, der die Pforte
Des Lichts bewacht, vernimmt die Worte,
Und wie er lauscht und näher schleicht
Dem sanften Lied, entsinkt ihm eine Thräne;
Er sprach:
Dir, Kind des Stamms, schön, doch voll Sünden
Kann eine frohe Hoffnung ich noch künden.

Im Schicksalsbuche stehn die Worte:
  Es sei der Schuld die Peri bar,
Die bringt zu dieser ewgen Pforte
  Des Himmels liebste Gabe dar; —
Geh, suche sie und werde rein:
Gern lass ich die Entsühnten ein! —

* * *

Die Mehrzahl aller dieser Gegenstände ist vom Künstler noch ein zweites Mal aufgenommen und als Gemälde ausgeführt worden; man möchte fast meinen, dass das zart verhüllte seiner Figuren im Stile von Girodet und Diaz dabei durch die Farbe noch verschönt und gehoben ist. Gerade dieses auf allen Bildern Fantin's wiederkehrende »Enveloppieren« ist eine der grössten handwerklichen Schwierigkeiten, die Fantin mit einer geradezu pittoresken Fertigkeit beherrscht.

Neben solchen nach Lithographien entstandenen Gemälden steht aber eine andere Gruppe, die nach der Meinung mancher sogar den Gipfel seiner Kunst bedeutet: das sind seine Porträts. Von seinem Selbstbildnis haben wir schon oben gesprochen; sein Manet im Cylinderhut und Spazierstock ist das bekannteste und am häufigsten wiedergegebene Porträt dieses Künstlers. Die lange, lange Reihe der anderen aufzuzählen erübrigt sich. Das hier abgebildete köstliche Damenbild, dessen glückliche Besitzerin die Königliche Nationalgalerie in Berlin seit einigen Jahren ist, erzählt von dem Porträtisten Fantin mehr als alle Worte. Nicht unerwähnt aber dürfen einige Gruppenbilder bleiben, die schon wegen der dargestellten Persönlichkeiten noch in späten Zeiten historisches Interesse beanspruchen werden. »Die Huldigung für Delacroix« (1864), »Das Atelier von Batignolles« (1870), »Das Musikzimmer« (1885) und die »Tischecke« (1872) können als Dokumente aus der Maienblüte unserer modernen Kunst betrachtet werden. Unter die gleiche Klasse fällt auch noch der »Toast auf die Wahrheit«, ein Bild, das die Personen der Huldigung für Delacroix vereinigte; leider hat es der Meister später vernichtet. Schliesslich wäre noch der »Familie D....« zu gedenken, die 1878 auf dem Salon ein

BERLIN, KGL. NATIONALGALERIE

H. FANTIN-LATOUR
DAMENBILDNIS

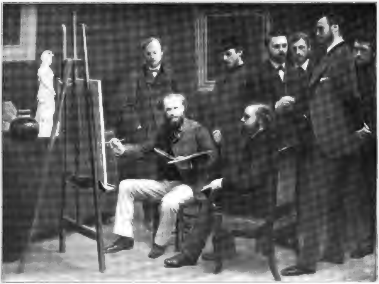
Digitized by Google

allgemeines Entzücken hervorrief, das man noch heute vor dem Bilde, welches das Atelier des Künstlers schmückt, würdigt und begreift; es ist ein Wunderwerk von Ruhe, Natürlichkeit und intimem Leben, ausgesprochen in der bezauberndsten Farbengebung.

»Betrachte ich,« sagt Arsène Alexandre so schön, »betrachte ich diese ernsten, treuen Bilder, diese Männer der Kunst und des Geistes, die so verständnisvoll gemalt, so freimütig hingestellt sind in ihrer wahren Haltung, in ihrem gewöhnlichen Auftreten, so denke ich, dass in diesen Gemälden rechte Verteidiger vorbereitet sind für die Zukunft eines Zeitalters, das sich selbst vielfach geschmäht hat, eines Zeitalters, das viele Hanswurste und Gimpel hat vorbeigehen sehen, das aber im edlen und festen Kern der französischen Rasse nicht entartet ist. Und sehe ich dann diese schönen Familienporträts, diese Frauenbildnisse an — sind sie nicht bewunderswürdige Plaidoyers zu gunsten unserer Sitten, von denen man so geringschätzig reden möchte? Vor diesen Bildern fühlt man: das sind die wahren französischen Frauen, nicht jene, von welchen uns die geschwätzige Chronik täglich zu berichten weiss.«

Ernst, Adel, Feierlichkeit, Wohlklang, Empfindung — sind die Worte, die man am häufigsten anwenden hört, wenn davon die Rede ist, das Lebenswerk Henri Fantin-Latours zu charakterisieren. Man sagt von ihm, dass er einfach, gut, nachdenklich, arbeitsam, sorglich mit dem Streben nach Unabhängigkeit ist; er hat es immer abgelehnt, in die Riege einer bestimmten Klasse eingereiht zu werden. Die einen nennen ihn Realisten, die anderen Idealisten — er ist beides. In seinen Werken aus der Welt der Träume haben die Gestalten Muskeln und wirkliches Leben, sind sie Mann und Weib. In seinen Porträts, wo die Ähnlichkeit packend ist bis auf die Toilette, fühlt man hinter den ernsten Gesichtern eine verträumte Seele, einen weltfremden Zug in das Reich des Unbekannten. Sein Lebenswerk ist ohnegleichen in der zeitgenössischen Kunst Frankreichs, ja es ist eines der stärksten, gesündesten und bedeutendsten unserer Zeit überhaupt, eine Quelle des Genusses für das Auge und für die Gedanken; weil sie Verstand und Einbildungskraft gleichermassen befriedigen, bleibt den Werken Fantin-Latours eine ruhmvolle Unsterblichkeit gesichert.

Scholderer *Renoir* *Zola* *Maitre* *Bazille* *Monet*



Manet *Astruc*

H. Fantin-Latour. Das Atelier in Batignolles. Paris, Luxembourg-Museum. (Salon 1870)

Digitized by Google

Wolfram hält Tannhäuser zurück
Nach einer Lithographie von H. Fantin-Latour

Digitized by Google

KUNST UND LEBEN IN ENGLAND

VON HERMANN MUTHESIUS IN LONDON

WER in irgend einem Zusammenhange über englisches Wesen schreibt, der sollte an die Spitze setzen: England ist ein Inselreich. Als solches hat es seine, von dem Festlande verschiedene, in hohem Masse selbständige Entwickelung eingeschlagen; auf welches Gebiet wir auch blicken, sehen wir knorrige Eigenart und ausgesprochenen Charakter. Wer die wenigen Seemeilen von Calais nach Dover auf dem Schiff zurückgelegt hat, befindet sich in einer neuen Welt, die von der kontinentalen weit verschiedener ist, als innerhalb dieser Frankreich von Deutschland, Italien von Schweden. Nicht bloss im Charakter der weichen, baumbekränzten Wiesenlandschaft prägt sich die Verschiedenheit aus, sondern auch im Wesen der Menschen und hier mehr als in jeder andern Beziehung. Sie drängt sich dem flüchtigen Besucher noch nicht einmal in dem Masse auf, als dem länger Ansässigen, der der Eigenart der Bevölkerung näher zu treten versucht hat. Welcher Unterschied im Fühlen und Denken, in Sitten und Staatseinrichtungen, in Gesellschaftsbegriffen und Lebensidealen!

Und daneben, welche scheinbaren Widersprüche treten innerhalb dieser Eigenart in sich auf, welche Verwachsenheit verschiedenartiger Ansätze! Man merkt es bald: hier handelt es sich um eine alte, aber frei und unbeschnitten gewachsene Kultur, wo jedem Einzelnen und jedem Stande erlaubt war zu leben wie er wollte, sich nach Belieben zu entfalten. Ein früh entwickelter Unabhängigkeitssinn und ein hohes Gefühl persönlicher Freiheit, beides Eigenschaften der Bewohner natürlich geschützter Gebiete (wie Gebirge und Inseln) sind die Grundbedingungen dieser Entwickelung gewesen. England gleicht einem wilden Garten, in welchem jede Pflanze wächst wie sie will, strotzende Sträucher erheben sich über weit ausgedehntem Kleingewächs und prächtige Blumen gedeihen über Flächen von Unkraut.

Blicken wir auf das Gebiet der Kunst, so ist diese Buntheit der Erscheinungen vielleicht noch mehr zu bemerken, als auf irgend einem andern. In den kontinentalen Hauptstädten hält sich z. B. das Stadtbild trotz aller architektonischer Verirrungen auf einem im ganzen noch erträglichen Mittelniveau. In den Strassen Londons ist die Architektur einfach unter aller Kritik. Trotzdem aber finden sich hier und da eingestreut ganz hervorragende Leistungen, die das Urteil sofort bis zur Grenze der allerbesten Wertbemessung emporschnellen lassen. Ähnliches bemerken wir auf allen Kunstgebieten. Und man muss wohl in dem neulich geäusserten Urteil eines englischen Redners auch in seiner Übertragung auf die Kunst viel Wahres erblicken, dass in England die Dinge entweder sehr schlecht oder sehr gut seien. Dass die Leistungen Englands in der Kunst im allgemeinen mehr in die Klasse des sehr Schlechten fallen, dass England als Nation überhaupt wenig Befähigung für Kunst habe, hat in der ganzen Welt lange als eine Art stilles Übereinkommen gegolten und entspricht der volkstümlichen Vorstellung noch heute, selbst derjenigen in England. Napoleon nannte die Engländer ein Volk von Krämern, und kein Urteil scheint das Herz dieser Nation in gleichem Masse berührt zu haben, denn es wird noch heute in fast jeder Tafelrede citiert.

Eine Thatsache liegt vielleicht vor, die den Mangel an künstlerischer Befähigung zu bestätigen scheint. In keinem Lande haben sich seit alters so viele fremde Künstler ansässig gemacht wie in England, von Holbein dem Jüngern, van Dyck, Lely, Antony Mor, Kneller und Verrio geschichtlicher Zeit bis auf Herkomer, Tadema und Legros von heute. Pugin, der die neuere Baukunst begründete, war der Sohn französischer, nach England geflüchteter Eltern, Rossetti, der Schöpfer der modernen Malerei der Gefühlswerte, der Sohn eines nach England geflüchteten Italieners, Whistler und Sargent, die beiden leuchtendsten Sterne am heutigen englischen Kunsthimmel, sind Amerikaner. In der Musik, in welcher sich England bis in die neueste Zeit als vollkommen steriler Boden erwiesen hat, ist die Abhängigkeit vom Auslande noch viel augenscheinlicher. Und so bleibt unter den Künsten als von aussen her unangetastetes Gebiet eigentlich nur die Litteratur übrig, wo das sprachliche Handwerkszeug von selbst Fremdes ausschloss. Hier allerdings ist die Ernte eine so glänzende und reiche, wie sie kaum gedacht werden kann.

Scheint es demnach, als ob die Musen in der That spärlich an der Wiege des englischen Volkes gestanden hätten, so ist die Thatsache, auf die zuerst neuere deutsche Kunstgelehrte hingewiesen haben, dass von England aus eine Reihe wichtigster neuer Ausgänge in der bildenden Kunst ihren Ursprung nahmen, um so erstaunlicher. Das Inselreich wurde im achtzehnten Jahrhundert das Ursprungsland der aufspriessenden Romantik und öffnete damit nordischem Empfinden, das durch Jahrhunderte durch die blind angebetete Antike in Fesseln gehalten worden war, zuerst wieder die Schleusen. In der Malerei wurde es durch die grossen Meister Reynolds und Gainsborough, die sich seit den Holländern zuerst wieder ihrem Gegenstand unbefangen gegenüber stellten, das Ursprungsland einer neuen Kunst. In der im 18. Jahrhundert so wichtigen Gartenkunst zog es durch die Einführung der landschaftlichen statt der geometrischen Anlage die ganze Welt in seine Bahnen. In der häuslichen Kunst entwickelte es schon am Ende des 18. Jahrhunderts die Grundlagen der bürgerlichen Wohnungsausstattung durch die Möbel Chippendale's und Sheraton's. Drei mächtige Strömungen, die im 19. Jahrhundert von höchster Bedeutung wurden. Und wenn wir in dieses Jahr-

Erker in einem Wohnzimmer
Architekt W. A. S. Benson

hundert selbst eintreten, so war es wiederum ein Engländer, Constable, welcher im ersten Viertel desselben eine durchaus neue Auffassung der Landschaft einleitete und dadurch der Vater der romantischen Landschaftsmalerei wurde. Und um die Mitte desselben Jahrhunderts war es wiederum in England, wo zuerst eine neue Macht emporwuchs, die ihren Einfluss erst langsam und auf England beschränkt und dann immer kräftiger auch nach dem Kontinent hin entfaltete: die Kunst der Gefühlswerte und der dekorativen Linie, die zuerst Rossetti einschlug und die das Wesen der Präraffaelitenschule ausmacht. Die Richtung blieb nicht auf die Malerei beschränkt, sondern griff auf ein weiteres Gebiet über, dasjenige der sogenannten dekorativen Künste. Hier entfachte es eine Bewegung, unter deren Zeichen unsere ganze heutige Kunstlage aufgefasst werden muss: die sogenannte neue Kunstbewegung in den Kleinkünsten, dem Kinde des englischen Präraffaelitismus.

Erst seitdem die Flutwelle dieser neuen Kunst auch den Kontinent überschwemmt hat, blickt die Welt mit künstlerisch gläubigeren Augen nach England, und die alte Volksanschauung, dass England ein unkünstlerisches Land sei, weicht rasch einer andern Auffassung. Ja, man muss heute bereits Schritte thun, vor einer künstlerischen *Über*schätzung Englands zu warnen. Ein Urteil über das künstlerische England in zwei Worte zu fassen, ist weit schwerer, als wenn es sich z. B. um ein Land wie Frankreich handelte. Im Grunde trifft man gerade in England oft die brutalste Nichtbeachtung künstlerischer Gesichtspunkte an, die englischen Städte sind die unarchitektonischsten der Welt, die englische Malerei hat sich, von einigen Einzelerscheinungen abgesehen, bis heute noch nicht über den Bannkreis des lehrhaften oder moralischen Gedankens oder der Anekdote hinweg zum rein Malerischen emporzuschwingen vermocht, von einer englischen Skulptur kann man überhaupt nur in beschränktem Masse reden. Keine Gemäldeausstellung der Welt macht durch die förmlichen Wucherungen der flachen Mittelmässigkeit, wenn nicht der blanken Unfähigkeit, einen so niederschlagenden Eindruck als die Ausstellungen der Royal Academy in London. — Wo liegt die Erklärung für dieses widerspruchsvolle Bild? Wie ist es vor allem zu erklären, dass England dabei auf so vielen Gebieten künstlerisch führend für die Welt werden konnte?

Die Erklärung dafür ist vor allem in der englischen Charakterbildung zu finden. In England ist jedem Menschen erlaubt, was er auch thut auf seine Weise zu thun, und von dieser Freiheit macht jeder ausgiebigen Gebrauch, ja sie ist ihm Wesensbedingung. Die Erziehung fängt schon in der Kinderstube mit der Entwickelung der Selbständigkeit an. Auf der Schule wird diese auf alle mögliche Weise, vor allem auch durch Sport und Spiele, eifrig weiter ausgebildet, im spätern Leben findet der Engländer alle seine Landeseinrichtungen auf die Selbständigkeit des Individuums zugeschnitten. Die Geschichte erzählt von der Selbständigkeit durch die frühe Entwickelung der parlamentarischen Verfassung, in der Religion äussert sie sich in dem Vorhandensein der vielen Sekten, in der Politik im Geltenlassen jeder beliebigen Meinung.

Von ganz besonderer Bedeutung muss dieses Selbständigkeitsgefühl aber in der Kunst sein. Denn hier kommt es vor allem darauf an, dass der Produzierende selbständig sei, dass er sich frei von Einflüssen halte, die seine Individualität unterdrücken, dass er auf seine Weise sehe und bilde. Der Künstler ist nichts, wenn er nicht er selbst ist. Gainsborough und Constable sahen auf ihre Weise die Natur, die Präraffaeliten und in ihrem Gefolge die englischen Kleinkünstler traten auf ihre Weise der Kunst gegenüber, ganz unbekümmert um das, was um sie herum geschah. Und sie wurden die Gründer von Schulen. Denn in der Kunst kommt es vor allem auf Selbständigkeit und Charakter an, Kunst ist der Ausdruck der Persönlichkeit.

In der ausgeprägten Charaktereigenschaft, in der Abwesenheit von Vorurteil, mit der der englische Künstler an seine Aufgabe herantritt, liegt das Eigentümliche der englischen Kunst, wenn man sie als Gesamtheit betrachtet. Die Einzelerscheinungen mögen so vielgestaltig sein wie sie wollen, man erkennt doch ein englisches Bild schon von weitem als solches, und alle Leistungen der bildenden Kunst umschlingt ein gemeinsames Band des Englischnationalen. Hierin liegt ihre Stärke. Und mehr noch, hierin liegt ihre Fähigkeit, Einfluss auszuüben, denn diese Fähigkeit besitzt nur das eigentlich Originale. Und so ist es

Digitized by Google

gekommen, dass England nicht nur gelegentlich dem Kontinent künstlerische Anregungen gegeben hat, sondern dass eigentlich unsere ganze moderne Kunst auf Englands Schultern ruht, ganz besonders aber die heutige umgestaltende Bewegung im Kunstgewerbe, in der Kunst des Hauses und der Architektur.

Und nicht nur in der Kunst ist neuerdings der englische Einfluss massgebend gewesen, sondern er wird es immer mehr in Bezug auf unsere Lebensformen. Hier stehen wir klar vor der Thatsache der allmählichen Verdrängung des französischen Einflusses durch den englischen. Es ist bezeichnend, dass England in dieser Beziehung gerade von dem Zeitpunkte an einflussfähig wurde, als eine gewisse neue Schichtung der Gesellschaft an die Oberfläche gelangte, nämlich das Bürgertum. England hat die Grundsätze des Bürgertums um Jahrhunderte früher entwickelt als andere Länder und war daher ungemein weit voraus, als die kontinentalen Länder einsetzten. Als die Frage des dritten Standes in Frankreich durch Feuer und Schaffot gelöst wurde, war sie in England längst auf friedlichem Wege erledigt. Und England wandte sich einem neuen, eigentlich bürgerlichen Erwerbszweig, der industriellen Fabrikation, reichlich fünfzig Jahre früher zu, als irgend ein anderes Land. Rechnet man dazu, dass das Land in ruhiger Entwickelung seinen Reichtum seit der glorreichen Regierung der Königin Elisabeth ständig auch in bürgerlichen Kreisen, und gerade in diesen, hatte vermehren können, so nimmt es nicht Wunder, dass die modernen Lebensformen, die man als recht eigentlich bürgerlich bezeichnen kann, in England am frühesten und reinsten entwickelt werden mussten, und von da auf den Kontinent übergingen. Es kommt noch hinzu, dass die englischen Charaktereigenschaften diesem bürgerlichen Lebensideal besonders angepasst waren. Ein gesunder Nützlichkeitssinn ist neben seinem Selbständigkeitsgefühl das Typische am Engländer. Und dieser Nützlichkeitssinn ist es, durch den er zunächst auch in den Künsten des täglichen Lebens, in der Kleidung, in der Wohnung, in den gewerblichen Künsten und in der Architektur massgebend und vorbildlich wurde.

In der Kleidungsfrage haben Zweckmässigkeitssinn und Vorurteilsfreiheit die Normen geschaffen, die England heute der Welt diktiert. Die Richtung ist eine streng sachliche und Bequemlichkeitsrücksichten die allein bestimmenden, wobei noch stets ein gesunder Sinn für das Ungekünstelte mitspricht. Der auf Taille geschnittene, eng anliegende Überzieher musste dem weiten, bequemen weichen, Sport und Spiel im Freien entwickelte die verschiedenen, rein aus dem Bedürfnis entstandenen Sportanzüge, Strümpfe und Kniehosen werden umfänglich und bei allen Gelegenheiten getragen, wo das untere Cylinderstück unserer Beinbekleidung unbequem ist. Der Aufenthalt in den Tropen entwickelte sofort die passenden Anzüge dafür. Für den Reiter sind die am Knie eng angepressten, sich oben aber pumphosenartig erweiternden breeches allgemein geworden und statt der langen Stiefel ist man ganz allgemein zu einer weit praktischeren Bekleidung, den riemengeschnürten Schuhen mit darüber sitzenden besonderen Lederhüllen für die Waden, übergegangen. Der Einfluss auf dem Gebiete der Kleidung, den England ausgeübt hat, liesse sich ins Weite verfolgen, er kann aber hier nur angedeutet werden. Er würde im vorliegenden Zusammenhange überhaupt nicht interessieren, wenn sich nicht mit der praktischen Seite eine stark ausgesprochene ästhetische verbände. Das Merkwürdige an allen den angeführten Dingen ist nämlich, dass sie gefallen. Der weite Überzieher, die Beinbekleidung des Reiters, sie werden heute von der ganzen Welt nicht nur praktisch gefunden und an Stelle der früheren Form angenommen, sondern sie erfüllen auch unsere ästhetischen Ansprüche, obgleich sie den früher von Frankreich aus diktierten widersprechen. Wo die Nützlichkeitsformen anfänglich in Widerstreit mit unseren alten Anschauungen gerieten, erlebten wir das Merkwürdige, dass wir uns binnen kurzem daran gewöhnten und sie schön fanden. Der jetzt in Südafrika getragene Kriegsanzug ist ein Muster an Zweckmässigkeit und — viele werden diesem Urteil beistimmen — Schönheit. Es ist offenbar, dass jetzt eine Umbildung unserer ästhetischen Wertung vor sich geht, die sich eben gerade an der Kleiderfrage am überzeugendsten verfolgen lässt: die reine Zweckmässigkeit erobert sich das Urteil der Schönheit. England ist das Geburtsland dieser neuen ästhetischen Anschauungen. Alle zu nichts tauglichen Ansätze (auch solche, die früher aus »Schönheitsrücksichten« angebracht wurden) geraten in Misskredit, wir scheuen

Vorraum eines Herrenhauses
Architekt R. Norman Shaw

Digitized by Google

uns nicht mehr, der rein zweckmässigen Form ins Gesicht zu sehen, ja sie gefällt uns. Dies zeigt sich sogar an der Frauenkleidung, in welcher England den männerartigen Schnitt, dasjenige, was wir auch in Deutschland tailor-made nennen, eingeführt hat und in dem glatten Rock mit Bluse und Gürtel nebst Matrosenhut einen von allen Klassen getragenen weiblichen Alltagsanzug geschaffen hat, an dem eigentlich alles die reine Nützlichkeitsform, ohne weiblich-phantastischen Aufputz, verkörpert. Nur zwei Gebiete sind noch der phantasievollen Ausschmückung überlassen: der Gesellschaftsanzug der Frau und der Kinderanzug. Im ersteren hängt auch England noch ganz und gar von Paris ab, es ist ein Stück alter Kultur, das hier in die Gegenwart herüberreicht. Auf letzteren verwendet man, bis in die untersten Klassen herab, umsomehr die grösste Sorgfalt und ist zu Opfern bereit, als der Kinderanzug in das Gebiet der Kinderpflege, d. h. in dasjenige Gebiet fällt, das als das wichtigste im ganzen englischen häuslichen Leben betrachtet wird. In den Kinderanzügen hat England die allerreizvollsten Formen entwickelt. In Bezug auf den Frauenanzug ist noch zu bemerken, dass vor etwa fünfzehn Jahren eine der heutigen deutschen Bewegung sehr ähnliche Bewegung zur künstlerischen Umgestaltung des Frauenanzuges einsetzte. Die Bewegung hat nicht gehalten, was sie versprach. Aber sie hat wenigstens für jede Frau die Freiheit hinterlassen, sich vollkommen so zu kleiden, wie es ihr beliebt, so dass nirgends eine solche Vielgestaltigkeit des weiblichen Gesellschaftsanzuges zu bemerken ist, als heute in England.

Solche kleinen Streiflichter aus dem Alltagsleben helfen sicherlich auch in den grösseren Kunstfragen vieles aufklären. Vom Anzug zur Wohnung ist nur ein kleiner Schritt, beide sind unsere nächste körperliche Umgebung, für die unser Geist, lange noch bevor er das Gebiet der höheren Kunstleistung beschreitet, Formen zu finden hat. Und wie im Anzug, so finden wir auch in der Wohnung in England einen ganz bestimmten Zug ausgeprägt, der die spezifisch englische Auffassung des vor allen anderen Dingen Zweckmässigen kennzeichnet.

Das Gebiet des englischen Hauses ist wiederum so ausgedehnt, dass hier eine Beschränkung auf einige Andeutungen allgemeiner Art eintreten muss, um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu überschreiten. Es ist klar, dass man von einer Kunst der Wohnung eigentlich nur in einem Lande reden kann, das am Wohnen im Einzelhause festgehalten hat. Das Leben in der Etage mit der Aussicht, im nächsten Vierteljahr hinausgewiesen zu werden, unterscheidet sich nicht wesentlich vom Hotelleben. Das Zusammenwachsen des Bewohners mit der Wohnung ist nur in langen Zeiträumen und bei der Aussicht auf etwas ähnliches wie dauernden Aufenthalt möglich, Bedingungen, die eigentlich sogar nur im eigenen Hause gegeben sind. Nur das eigene Haus kann der Spiegel der Individualität des Bewohners werden und damit die Grundbedingung für das künstlerische Haus erfüllen.

Diese Bedingung ist in England gegeben, England ist das einzige Land, das grundsätzlich am Wohnen im Einzel-, wenn nicht im eigenen Hause festgehalten hat. Und so ist das Kapitel des englischen Hauses eines der interessantesten, ja das eigentlich wesentliche in einer Betrachtung über Kunst und Leben in England.

Aus jahrhundertelanger Entwickelung, die durch äussere Einwirkungen so wenig unterbrochen wurde, wie dies nur auf einer Insel möglich ist, ist der Organismus des heutigen englischen Hauses hervorgegangen. Eine ausgesprochene Vorliebe zum häuslichen Leben, die den Grundzug des englischen Wesens bildet, der Jahrhunderte alte Reichtum des Landes und die Liebe zur Natur sind die Stützen, auf denen er sich aufgebaut hat. In der Anlage des Hauses fallen zwei Eigentümlichkeiten auf, das gänzliche Verwachsensein desselben mit dem Garten und mit der natürlichen Umgebung und in Bezug auf seine Bestandteile die ungemeine Bedeutung, welche den Wirtschafts-, Diener- und Nebenräumen gegenüber dem eigentlichen Wohnteil eingeräumt ist. Beides sind alte kennzeichnende Eigenschaften, sie liegen im Hause des 16. Jahrhunderts bereits in demselben Masse ausgeprägt vor, wie im heutigen.

Die besondere Form des heutigen Hauses hat sich seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts entwickelt. Und gegenüber dem alten Landhause, das wir künstlerisch meist nur in seiner grösseren Form, dem Landsitze, kennen, spielt im heutigen Hausbau auch das kleinere, bürgerliche Haus eine Hauptrolle, und gerade diesem hat sich die Vorliebe der häuslichen Kunst heute zugewandt. Zu dem Ergebnis des heutigen Hauses haben zwei Bewegungen beigetragen, die beide ihren Ursprung in den sechziger Jahren haben. Die eine war die kunstgewerbliche, die von William Morris ausging und sich auf das Innere des Hauses bezog, die andere eine architektonische, die man damals mit dem Namen Queen-Anne-Richtung bezeichnete. Auf die erstere, die im Anschluss an die Malerei erfolgte, wird im weiteren Verlaufe dieses Aufsatzes noch zurückzukommen sein. Die letztere, die rein architektonische, war ihrem Wesen nach vielmehr ein Kampf gegen die Stilbestrebungen in der Architektur, als etwa das Einführen eines neuen historischen Stils im Sinne unserer deutschen Renaissance, wie der Name hätte andeuten können. Die äusserliche Stilmacherei, in der die Architektur des 19. Jahrhunderts befangen gewesen ist, hat sich zwar auch in England kräftig genug geäussert, aber sie wurde hier weit früher lächerlich und drückend gefunden als in anderen Ländern. Schon Dickens erfand für die formalistisch-bombastischen Aufmachungen der Architekten das Scherzwort architectooral-looral. Die Queen-Anne-Leute unternahmen es in England, mit der archäologischen Architektur aufzuräumen. Sie kämpften gegen zwei Dinge an, die im Hausbau damals das Feld beherrschten: gegen die italienische Villa mit ihren ölfarbengestrichenen Putzwänden und der Prätension des fürstlichen Palazzo, und gegen das aus

der Burg und missverstandenen Kirchenformen zurechtgemachte Hausgebilde, das man unter den Begriff Profangotik registrierte. Gegen beide gleich unechten Gebilde hoben sie das einfache Bürgerhaus des 18. und 17. Jahrhunderts auf den Schild, mit kurzen Worten das Maurermeisterhaus, das die durch Jahrhunderte gültig gewesenen, in natürlicher Entwickelung weitergewachsenen und von den importierten Idealen der Architekten unbeeinflusst gebliebenen örtlichen Bautraditionen verkörperte. Dort fand man alles, was man wünschte, Natürlichkeit, Sachlichkeit, Schlichtheit, werkmässig richtigen Gebrauch der örtlichen Materialien, Anpassung an Lebensbedingungen, Klima und Örtlichkeit. Diese einfachen Häuser aus jener Zeit hatten die archäologisch rückwärts blickenden Architekten und Kunsthistoriker bisher nicht ihres Interesses für würdig gehalten.

Drei Männer begründeten in diesem Sinne damals die neue Hausbaukunst: Philip Webb, Eden Nesfield und Norman Shaw. Des letzteren Lebenswerk ist ausschlaggebend für die moderne englische Hausbaukunst geworden. Er hat sich damit als einer der grössten englischen Architekten aller Zeiten erwiesen. Jedes seiner zahlreichen Werke wirkte wie eine Erfrischung und die jüngere Welt jauchzte ihm zu. Inzwischen ist diese jüngere Welt selbst ans Ruder gekommen, nachdem der den Weg bahnende Meister sich vom Schauplatz seiner Thätigkeit zurückgezogen hat. Von den jüngeren, im Hausbau thätigen Architekten seien hier nur dem Namen nach aufgeführt: Ernest Newton, Leonard Stokes, Lethaby, Voysey, Baillie Scott, Prior, Prentice, Edgar Wood, May, George Walton, Charles Mackintosh, von dem etwas älteren Geschlecht ragen noch herein: Th. Collcutt, J. Douglas und vor allem Ernest George.

Die Entwickelung ist im Hausbau von den in den Bürgerhäusern des 17. und 18. Jahrhunderts gegebenen Anregungen aus mit immer grösserer Entschiedenheit in das ganz Einfache und baumässig Schlichte übergegangen. Man möchte sagen, es sind allmählich auch noch die letzten Reste der dortigen Ornament- und Architekturanwendung abgestossen worden. Die Schlichtheit dieser Vorbilder gab den Ausgang, aber sie wurde noch gesteigert. Einige Architekten verfolgen vollkommen puritanische Ziele und stimmen heute die äussere Erscheinung des Hauses bis auf das Bäuerische herab. Die Echtheit des Materials ist dabei Grundbedingung. Fast über ganz England, mit alleiniger Ausnahme einiger steinreicher Gegenden, wird der Ziegelstein angewendet, von dem Gebrauch des Fachwerks, das früher in ganz Mittel- und Südengland verbreitet war, kommen ernste Architekten immer mehr ab, da sie mit Recht der Ansicht sind, dass es bei seinem zweifelhaften Baugefüge in der Gegenwart nur noch aus romantischen Gründen beliebt ist.

Die allgemeine Form des Hauses wird, wo es nur immer angeht, breit und niedrig gehalten, in seiner äusseren Erscheinung spricht vor allem die Farbe kräftig mit, die durch weissen Anstrich von Fenstern und Holzwerk oder durch weissen Putz herangezogen wird und mit dem roten Ziegeldach oder den roten Ziegelwänden innerhalb der saftigen grünen Landschaft ein ausserordentlich frisches Gegensatzbild liefert. In diesem streng ländlichen Gepräge sind selbst vornehme Landsitze gehalten. Irgend ein architektonischer oder ornamentaler Aufwand, selbst eine nach malerischen Gesichtspunkten vorgenommene Gruppierung der Baumasse, ist heute unbeliebt. Man empfindet diese Dinge als unsachlich und darum verwerflich. Und nichts ist in dieser Beziehung merkwürdiger zu beobachten, als der Gegensatz zwischen dem wirklichen englischen Hause und jenen Wahngebilden, die man unter der Spitzmarke der »englischen Villa« heute auf dem Kontinent allenthalben auftauchen sieht und die in ihrer gespreizten Affektiertheit und gesuchten Nachäfferei eines noch dazu gar nicht vorhandenen Urbildes zumeist wahre Verhöhnungen des guten Geschmackes darstellen.

Durch reiche Entfaltungen zu prunken oder überhaupt seinen Reichtum zu zeigen, daran denkt der Engländer beim Bau seines Hauses ebensowenig, wie er dies in seinem Anzuge thun würde. Das Bestreben, seinen Nebenmenschen zu imponieren, liegt ihm vollkommen fern. England ist das reichste Land der Welt, aber sein Reichtum ist mit einer Vornehmheit gepaart, die ihn alles Auffälligen entkleidet.

Jedes englische Haus liegt nach Möglichkeit in seinem eigenen Garten. Ohne sich um die Strasse, von der es zumeist gar nicht sichtbar ist, im mindesten zu kümmern, erschliesst es seine beste Seite nach dem rückliegenden Gelände. — In Bezug auf die Anlage des Gartens ist in den letzten Jahrzehnten eine Wendung eingetreten: man hat den geometrischen Garten wieder aufgenommen. Der Landschaftsgarten, das, was wir in Deutschland »englischen Garten« nennen, ist heute nicht mehr englisch im modernen, sondern nur noch im historischen Sinne. Die nächste Umgebung des Hauses wird wieder in der alten Weise in regelmässiger Anlage, mit Terrassen, Blumen- und Zierbeeten, beschnittenen Hecken u. s. w. angelegt, selbst in kleinen Häusern gewinnt der bis vor kurzem nur noch als Bauerngarten vorhandene Blumenbeet-Garten wieder seine Bedeutung. Von der theatralisch-coulissenartigen Nachahmung der »Natur« in ein Zehntel der natürlichen Grösse, dem, was unsere Landschaftsgärtner zumeist anstreben, kommt man, als von etwas gänzlich »Unnatürlichem«, immer mehr zurück.

In der Anlage des Planes giebt die Himmelsrichtung in Verbindung mit der Lage und Form des Grundstückes allein den Ausschlag. Nach englischer, allgemein feststehender Anschauung kommt jedem Zimmer je nach der Art seiner Benutzung eine bestimmte Lage zur Sonne als die geeignetste zu, und diese Idealforderungen zu verwirklichen, sie mit den Bedingungen des Geländes, der Hausordnung, den besonderen Anforderungen des Hausherrn zu vereinigen, das ist im wesentlichen die Thätigkeit des Entwerfers. Im Programm des Hauses spielt selbst bei Familien, welche etwa dreissigtausend Mark und mehr ausgeben, die Rücksicht auf zu gebende »Diners« oder Gesell-

Wohnhaus in London
Architekt R. Norman Shaw

schaften nicht die geringste Rolle, das Familienleben allein ist ausschlaggebend. Die Gastfreundschaft des Hauses ist aber in der Anlage einer Reihe von Fremdenzimmern ausgedrückt. Die Küche und die zugehörigen zahlreichen Nebenräume in ein Untergeschoss zu legen, gilt als ein nur beim Stadthause zulässiger Notbehelf. Der Dachboden des Hauses ist indessen stets vollkommen ausgebaut, eine Gewohnheit, die nicht nur wirtschaftlich von Wichtigkeit, sondern auch deshalb beliebt ist, weil sie zu malerischen und traulichen Raumanordnungen Gelegenheit giebt.

Die Gestaltung der Zimmer ist im heutigen englischen Hause durchaus auf das Traute und Gemütliche und nicht etwa auf das Stattliche und Imponierende gestimmt. Man bildet die Zimmer so niedrig als nur irgend möglich. In der Grundrissgestalt liebt man erweiternde Ausbauten, die sich von aussen als Erker zu erkennen geben. Es ist hierbei jedoch zu bemerken, dass der englische Erker stets als innere Anordnung, die dem Raum zugehört, aufgefasst wird, nicht als äusseres »Architekturmotiv«, eine Thatsache, auf die schon der englische Name baywindow (erweitertes Fenster) hinweist. Die gewöhnlichen Fenster treten heute nicht in architektonischen Achsen, sondern in Gruppen vereint auf.

Die Ausstattung des Zimmers hängt von seiner Bestimmung ab, wobei wiederum ganz feststehende und einheitliche Anschauungen massgeblich sind. Das Speisezimmer, die Bibliothek und die Haushalle haben wohl noch einen dunkleren Charakter, dagegen werden die Wohnzimmer und ganz besonders die Schlafzimmer immer heller und heller gestaltet. Wo in den ersteren Holzverkleidung der Wände auftritt (diese wird immer erstrebt), da wird sie weiss gestrichen. Die Schlafzimmer sind zumeist ganz weiss gehalten. Der Gedanke, ein Schlafzimmer schwarz auszustatten, der in einem der Häuser der diesjährigen Darmstädter Ausstellung durchgeführt war, würde jedem Engländer himmelschreiend erscheinen. Die Wandteilung zeigt immer den Wandfries, der heute mit Vorliebe ein Schablonenmuster trägt. Die Trennungsleiste dient zugleich als Träger für die Bilder, die hier mit lose aufsitzenden Haken aufgehängt werden.

Das Mobiliar des englischen Hauses ist heute das wiederbelebte Chippendale- und besonders das Sheraton-Möbel, zierliche, aus Mahagoniholz mit Bandeinlagen gestaltete, aber sonst schmucklose Möbel, die recht eigentlich das Gepräge einer vornehmen Bürgerlichkeit tragen. Nur das Schlafzimmer hat neuartige, aber zumeist auch dem Sheraton-Charakter angepasste Möbel; die Messingbettstelle weicht jetzt wieder der hölzernen. Die »modernen« Anläufe im Möbel haben in England zu keinem wesentlichen Ergebnisse geführt, und was jetzt noch Neuartiges hervorgebracht wird, bewegt sich meist in der Tonlage des Bäuerischen.

Dies führt auf eine wichtige Bemerkung. England hat zwar seit den sechziger Jahren im langsamen Werdegange die Grundlagen für unsere heutige moderne Kunst geschaffen, wer aber heute mit den Vorstellungen der kontinentalen »Moderne« nach England kommt, der findet zu seiner Überraschung einen ganz auffallenden Mangel an »Modernem«. Wir verknüpfen mit diesem Begriff augenblicklich allzusehr die geschwungene Stimmungslinie und jene lyrischen Verbiegungen alles Geraden, mit denen uns Belgien beschenkt hat, um an der schlichten Sachlichkeit des englischen Hauses und seines Inhaltes Gefallen zu finden. Beides hat sich durchaus auf dem Boden der Tradition und nicht etwa im Gegensatze zu dieser entwickelt. Bereits sind verurteilende Schlagwörter wie dürftig, phantasielos u. s. w. auf dem kunstschriftstellerischen Markte im Umlauf, um das Englische zu kennzeichnen. Die Jagd nach dem Sensationellen findet in der heutigen englischen Hausbaukunst freilich wenig Beute. Aber wenn wir einst aus unserem jetzigen Rausch der Verkrümmungen erwachen werden, werden wir uns hoffentlich einer ähnlichen schlichten Sachlichkeit zuwenden, wie sie im englischen Hause vorwaltet. Nur in einer solchen kann bei der heutigen Lebensauffassung das wirklich Moderne gefunden werden, selbst wenn die augenblickliche »Mode« anderer Meinung sein sollte.

Die Sachlichkeit, Wohnlichkeit und Behaglichkeit (den letzteren Begriff vornehmlich in dem heutigen Sinne des Gesunden, Hellen, Reinlichen gedacht) sind die ausgesprochenen Merkmale der heutigen häuslichen Kunst in England. Als Ausgangspunkt und reinstes Beispiel für diese gilt nur das (grössere oder kleinere) freiliegende Landhaus, mit Beispielen davon

Digitized by Google

ist ganz England übersät. Das Stadtwohnhaus ist nur ein Notbehelf, bei welchem die eingekeilte Lage mehr oder weniger drückend empfundene Opfer mit sich bringt. Das Etagenmietshaus ist im eigentlichen England erst seit etwa zehn Jahren vereinzelt aufgetaucht. Es leitet seine Daseinsberechtigung ganz vorwiegend aus dem bei Vielen vorliegendem Bedürfnis her, sich einzuschränken, wozu die leidige Dienstbotenfrage das ihrige beiträgt.

* * *

Die häusliche Baukunst ist in England nicht nur ihrem Umfange nach die bedeutendste und bestimmt damit das Gesamtbild der architektonischen Leistungen des Landes, sondern sie beeinflusst auch die öffentliche Baukunst in ganz ausgesprochenem Masse in ihrem Charakter. Es findet also genau das Gegenteil vom Kontinent statt, wo die öffentliche Baukunst stets die massgebende war und die häusliche Baukunst, besonders heute, lediglich ein Wiederaufguss der öffentlichen ist. Die öffentliche Baukunst hat sich in England fast zu allen Zeiten mit einem Scheindasein zu begnügen gehabt. Die stark ausgeprägten häuslichen Eigenschaften des Engländers haben einen verschwindend geringen öffentlichen Bausinn im Gefolge, eine Thatsache, die sich durch die ganze englische Geschichte verfolgen lässt. England besitzt keine Rathäuser, Börsen, Staatsresidenzen aus alter Zeit, aber das ganze Land ist dicht besetzt mit Landhäusern aus allen Perioden. Noch heute ist für Strassenanlagen, Stadtverbesserungen, öffentliche Gebäude nur ein verschwindend geringer Sinn vorhanden, woher es denn kommt, dass englische Grossstädte und vor allem die grösste Stadt der Welt, London, ins Riesenhafte gesteigerten Dörfern gleichen. Es giebt in ganz England, dem Lande des grössten Eisenbahnverkehrs, keinen Bahnhöf von einigermassen anständiger architektonischer Ausbildung. Derselbe englische Architekt, der sich im Plan des Wohnhauses von grosser Ueberlegenheit zeigt, produziert Grundrisse für öffentliche Gebäude, die von unserem Standpunkte aus unzulänglich sind. Und auch in der äusseren Architektur derselben bewegt er sich meist schwerfällig. Ein wirklich hervorragendes öffentliches Gebäude im besten Sinne hat in neuerer Zeit nur Norman Shaw in seinem Hauptpolizeigebäude in London geschaffen.

Indessen sind gerade in neuester Zeit die Anforderungen an die englischen Architekten in Bezug auf öffentliche Baukunst ganz beträchtlich gewachsen und zwar vorwiegend durch die notwendig werdende Lösung solcher Aufgaben, welche sich aus der weit vorwärts geschrittenen sozialen Bewegung ergeben. Volksinstitute, Volksbildungsanstalten, Volksbibliotheken, technische Mittelschulen, öffentliche Bäder und Waschhäuser, Arbeiterkasernen spriessen allenthalben aus der Erde hervor. Neuerdings spielen in London auch der Bau einer Reihe von Riesen-Ministerialgebäuden, der Neubau des Southkensington-Museums und andere grössere Architekturfragen eine Hauptrolle. Die beabsichtigte Errichtung einer Denkmalsanlage für die Königin Victoria fordert augenblicklich sogar höchstes architektonisch-bildnerisches Können in die Schranken. Gerade in der Gegenwart ist also wieder ein Auftrieb auch in der öffentlichen Baukunst vorhanden, der etwa dem zu vergleichen ist, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts für einige Zeit vorlag und unter anderem das Parlamentsgebäude in London und die St. Georgshalle in Liverpool entstehen liess.

Die Art, wie man in formaler Hinsicht solche Aufgaben zu lösen sucht, ist in England in den letzten hundert Jahren fast noch schwankender gewesen, wie auf dem Kontinent. Denn in England hat die Neugotik auch in der Profanbaukunst eine Zeitlang das Feld völlig beherrscht, wozu sie sich bekanntlich auf dem Festlande nicht hat emporschwingen können. Ihre Lebenszeit war aber dennoch von nicht allzulanger Dauer. Street's Gerichtsgebäude in Fleet Street in London wurde allgemein als das letzte gothische Profangebäude betrachtet und ist es geblieben. Ähnlich wie in Deutschland sind gleichzeitig und nachher noch eine Reihe anderer Versuche unternommen worden, allerhand Stile der vergangenen Zeiten wieder zu beleben, doch vermochte keiner derselben in weiterem Masse Fuss zu fassen, als es etwa bei uns geschah. Die geschilderte Wiederaufnahme der bürgerlichen Bauweise des achtzehnten Jahr-

Hauptpolizeigebäude in London
Architekt R. Norman Shaw

Digitized by Google

hunderts, die man damals als Queen-Anne-Stil bezeichnete, erstreckte sich zunächst nur auf die Hausarchitektur. Ihr grosser Erfolg musste aber zu dem Wunsche führen, sie auch auf grössere Bauten zu übertragen. Allein hierfür fehlte es an Vorbildern. Vielleicht war es das zeitliche Zusammenfallen der in England von Inigo Jones eingeleiteten Stilperiode, die dieses Land für 150 Jahre vollkommen beherrschte, mit derjenigen Phase kleinbürgerlicher Baukunst, auf die die sogenannte Queen-Anne-Richtung zurückgriff, welches im Laufe der Zeit auch zur Wiederaufnahme dieser Inigo Jones'schen Bauweise veranlasste. Inigo Jones hatte palladionische Architekturauffassung nach England übertragen, wobei er bestrebt war, die Kunst des Italieners möglichst echt wiederzugeben, im Gegensatze zu Christopher Wren, welcher die italienischen Formen auf seine Weise handhabte. Schon Ende der achtziger Jahre tauchten Versuche auf, grössere Aufgaben wieder in der strengen und wuchtigen Art Palladio's zu lösen. Seitdem ist sie die herrschende Bauweise in England geworden, die gesamte öffentliche Baukunst Englands steht heute unter dem Zeichen der Kunst Inigo Jones'-Palladio's.

Für den vollen Sieg dieser Richtung war ein Gebäude massgebend, das von dem Londoner Architekten John Belcher zu Anfang der neunziger Jahre als Gesellschaftshaus der »Vereidigten Bücherrevisoren« in London errichtet wurde. Es wirkte so durchschlagend, dass eigentlich sofort die ganze englische Architektenschaft in diese Bahnen einlenkte. Bei Wettbewerben trifft man heute demgemäss nur noch Entwürfe in Barockformen an. Hierbei nennt man als historisches Vorbild lediglich Inigo Jones, nicht Palladio. Eine riesige Begeisterung hat sich für diesen Meister erhoben, der seiner Zeit das so sachliche England für anderthalb Jahrhunderte in den Bannkreis italienischer Symmetrie-Ideale fesselte und den so sachlichen englischen Landsitz zum Vorwande einer Theater- und Kulissenarchitektur gemacht hatte. Bücher über Bücher erscheinen über ihn. Ganz England jauchzt wieder den italienisch-aniken Schönheitsidealen zu.

Das Merkwürdigste ist aber, dass man diesen Geist noch nicht wieder auf das Landhaus, namentlich noch nicht auf das kleine Haus zu übertragen gewagt hat. Er würde hier sogleich in klaffenden Widerspruch mit den bisher gepflegten Idealen geraten und zum Aufgeben aller guten Errungenschaften der letzten dreissig Jahre zwingen. Wird man diesen Schritt wagen? Es ist vorderhand nicht anzunehmen, wenigstens liefert das heutige Bild der häuslichen Baukunst dafür noch keine Anhaltpunkte. Zwar sind Versuche gemacht, auch dem Hause wieder das symmetrische Kleid aufzunötigen. Aber diese verschwinden in ihrer Bedeutung doch dem Wirken von Männern gegenüber, die vor allem den Wahlspruch auf ihre Fahne geschrieben haben: genug der Stiltreibereien, statt deren sei Unbefangenheit der Gestaltung, Aufrichtigkeit und persönliches Empfinden die Losung. Die Arbeiten von Baillie Scott, Voysey, George Walton, Henry Wilson, C. Harrison Townsend, Chas. R. Mackintosh, Ernest Newton, Leonard Stokes und einer Reihe anderer wiegen in ihrer Bedeutung, selbst wenn sie in der Minderzahl sind, die Stilarchitektur ganzer Architektenverbände auf. In den Werken der genannten Männer tritt uns heute das beste entgegen, was England architektonisch leistet. Baillie Scott, der poetische, in seiner geschlossenen Formenwelt unerschöpfliche Innenkünstler, Voysey, der mehr verstandesmässig schaffende, aber immer durch Klarheit und schlichte Durchsichtigkeit erfreuende Meister (der daneben der erste Vertreter des heutigen englischen Flachmusters ist), der puritanische, aber in seiner Einfachheit bis zur höchsten Möglichkeit verfeinerte Ernest Newton und der vorwiegend der Zimmerausstattung zugewandte, einen eleganten Sachlichkeitsstil pflegende George Walton beschränken ihre Thätigkeit ausschliesslich auf den Hausbau. Henry Wilson, vielleicht der phantasievollste architektonische Kopf, den England heute aufweist, und der stets durch Wucht und Verfeinerung zugleich imponierende Leonard Stokes sind vorwiegend im Kirchenbau thätig, ohne indes in die dort übliche gotische Schule zu fallen. C. Harrison Townsend entzückt an jedem seiner Bauten wieder durch eine durchaus persönliche Gestaltung bei vollendetster künstlerischer Durchbildung und Chas. R. Mackintosh, der jüngste von allen, enthüllt in seinen inneren Dekorationen eine Persönlichkeit von einer Fülle und geheimnisvollen Überzeugungsmacht, dass er in Glasgow geradezu einen neuen Lokalstil geschaffen hat.

Ein ganz besonderes Kapitel bildet die englische kirchliche Baukunst, in welcher sich im Verlaufe des 19. Jahrhunderts die ganze, in England so mächtig auftretende neugotische Bewegung abgespielt hat. England hat bis in die achtziger Jahre hinein die beste architektonische Kraft an seine Kirchen verwendet. Die Leistungen auf diesem Gebiete sind aber ebenso eigenartig rückblickend und dem Aussenstehenden, der den Fortschritt sucht, ebenso wenig ansprechend, als die ganze mystisch-ritualistische Richtung des neueren kirchlichen Lebens in England, mit der sie in Verbindung stehen. Die mystische Stimmung ist das Ziel dieser Kunst und die Brücke dazu das kirchenbauliche Rüstzeug des Mittelalters, dem man einen mystischen Sinn künstlich unterschiebt. Denn dass diese in ihrer Zeit durchaus fortschrittliche und frische mittelalterliche Baukunst an sich frei von jedem Nebengedanken gehandhabt wurde, bedarf keiner Erläuterung. Erst der heutige Gedanke trägt die Mystik hinein. Und so spricht für uns aus dem ganzen Kirchenbau der englischen Staatskirche nichts Lebendiges. Nur die Sekten schaffen in ihren aus einer Verbindung von Predigtsaal und Gemeindehaus bestehenden Bauten unbefangen und gegenwartsfreudig und es liegt vielleicht in ihnen, bei augenblicklich freilich noch wenig entwickelter Form, der Entwickelungskeim einer neuartigen kirchlichen Kunst verborgen.

Aber der riesige Aufwand, den England im Verlauf der letzten hundert Jahre an die Wiederbelebung der Gotik gesetzt hat, ist dennoch nicht als verloren

zu betrachten. Denn diese durch Jahrzehnte herrschenden gotischen Schulen haben ein treffliches Erziehungswerk im Sinne des Werkmässigen, Echten, Konstruktionsmässigen, Sachlichen verrichtet, dessen Früchte in der heutigen englischen Baukunst noch offen zu Tage treten, selbst noch unter der Decke des neuen Palladianismus. Der Sinn für echtes Material, Schlichtheit der Erscheinung und Einfachheit der Komposition zeichnet die englische Baukunst in ihrer Gesamtheit aus. Billiger Prunk und prätentiöse Eleganz, die das Stadtbild der Berliner neuen Häuserviertel beherrschen, sind in England gänzlich abwesend und es ist in dieser Hinsicht vielleicht nichts so bezeichnend, als der Umstand, dass dort weder der auf Eleganz ausgehende Verblendstein, noch die Stuckfassade jemals hat Boden gewinnen können. Auch die unecht-architektonischen Aufmachungen kleiner Architekturaufgaben, mit denen uns die gewesenen Zöglinge unsrer Baugewerkenschulen beglücken, fehlen in England. Der Akademismus in jeder Form ist in der englischen Architektur vielleicht deshalb noch nicht in dem Masse vorhanden wie bei uns, weil es dort keine Architektur-Akademien giebt, die Ausbildung des Architekten vielmehr noch in der alten Weise, nämlich im Lehrlingsverhältnis sich abspielt.

Sucht man »Modernes« im neuesten Sinne in der heutigen englischen Architektur, so ist die Ausbeute nicht sehr gross. Auf die Abwesenheit desselben in der englischen Wohnung ist schon aufmerksam gemacht. In der Architektur gehen eigentlich nur zwei oder drei Künstler darauf aus, die historischen Formen grundsätzlich zu umgehen, nämlich die schon genannten Townsend, Mackintosh und etwa noch Doysey. Man muss gestehen, dass sie es mit Glück thun, aber der Bauten, die in diesem Sinne errichtet sind, sind verschwindend wenige. Mit wachsender Erkenntnis der eigentlichen Werte und Triebkräfte in der Architektur gelangen wir indes heute immer mehr dazu, dem eigentlich Formalen eine verhältnismässig geringe Rolle beizumessen. Sucht man das Moderne weniger in der grundsätzlichen Vermeidung der von unseren Vorfahren gebrauchten Formen als in vorurteilsfreier, durch die Gegenwartsumstände diktierter Gestaltung, so dürfte in dem heutigen englischen Hause ein durchaus modernes Erzeugnis gefunden werden, in demselben Sinne modern, wie die englische Kleidung modern ist. Wie diese allgemein getragen und nicht individualistischen Künstlerlaunen entsprungen ist, so wird dieses englische Haus allgemein und in grösster Ausdehnung gebaut und bewohnt. Es ist kein erfundenes, sondern ein gewachsenes modernes Erzeugnis. Ein moderner Niederschlag statt moderner Aufwallungen. Seine angebliche Nüchternheit wird durch die unscheinbare aber gesunde Vernünftigkeit aufgewogen, die durch das Ganze weht, und für seinen etwaigen Mangel an »künstlerischen Stimmungen« entschädigt vielleicht die Gewissheit, dass es der im ganzen kühl denkende und vor allem fleissig arbeitende Gegenwartsmensch in seinen Räumen auf die Dauer ohne Beklemmung aushalten und sich unbedingt glücklich fühlen kann.

Im englischen Hause ist das Vorbildliche und Massgebliche der englischen Architektur zu erblicken, die eigentliche englische Kulturleistung, und gewiss eine solche von nicht geringer Bedeutung.

Wohnzimmer des Architekten Sidney Mitchell, Gullane

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST OKTOBER 1901

ORIGINAL-HOLZSCHNITT VON BRUNO HÉROUX IN LEIPZIG

Digitized by Google

BRUNO HÉROUX

AM graphischen Himmel ist ein neuer Stern aufgegangen: *Bruno Héroux*. Der Name täuscht; es ist kein Franzose, der diesen kernigen Holzschnitt, diese subtile Radierung geschaffen hat, sondern ein Deutscher, — ein bescheidener Leipziger junger Mann, dessen Verdienste bisher in der Stille der Illustrierung technischer und wissenschaftlicher Bücher geblieben waren. Der Ursprung seiner Familie reicht hinauf bis zu den Hugenotten, und so ist der heutige unverfälschte Sachse zu dem fremdländischen Namen gekommen.

Der Lebensgang ist rasch erzählt. Schon der Vater unseres Künstlers war im graphischen Gewerbe thätig; er gab den Sohn, der jetzt im 32. Jahre steht, frühe in die Leipziger Kunstakademie, um ihn in der Klasse des Professor Berthold zum Holzschneider ausbilden zu lassen. Fast vier Jahre genoss Héroux den Unterricht dieses ausgezeichneten Lehrers, dann zwang ihn des Lebens Not, eine kaufmännische Thätigkeit zu ergreifen; aber bald trat er wieder in die Schule ein, diesmal bei Professor Nieper, wo streng formal nach Gips gezeichnet wurde, und später bei Professor J. R. Wehle, der dem jungen Künstler die Augen für das malerische Sehen öffnete.

Seit 1892 steht Héroux als vielbeschäftigter Illustrator auf eigenen Füssen. Zumeist für Verleger seiner Vaterstadt zeichnete er bald Tierbilder für den Holzschnitt, bald Aquarelle aus dem Kinderleben für den Dreifarbendruck, grosse lithographische Wandtafeln, die dem Anschauungsunterrichte der Schule dienen, Federzeichnungen in malerischer Technik für das Buch der Erfindungen, und ähnliches.

Aber das war alles »bestellte Arbeit«, beschwert mit all den Misslichkeiten, die sie für eine nach freier Bethätigung drängende Künstlernatur im Gefolge zu haben pflegt. Besonders die mangelhafte Wiedergabe des ursprünglichen Entwurfes, das Scheitern der künstlerischen Intention an der Unfähigkeit der reproduzierenden Techniker spielt unter diesen Miseren eine Rolle. Gerade dies aber wurde unseres Künstlers Glück; denn es drängte ihn dazu, selbst alle technischen Verfahren zu erlernen, um die eigene Hand vervielfältigen zu lassen, was das ingenium ersonnen hatte. Und noch ein bedeutungsvoller Zufall hat über Héroux' Beschäftigung als Illustrator gewaltet: ihm wurde der Auftrag, die Tuschzeichnungen zu dem bei S. Hirzel in Leipzig erschienenen Anatomischen Atlas des Professor Spalteholz auszuführen. Die Arbeit an diesem Atlas, nebenbei bemerkt einem der originellsten und schönsten Werke, das die medizinische Litteratur des letzten Jahrzehnts aufzuweisen hat, wurde für Héroux zur vollendeten Schule der Anatomie, zum Studium des menschlichen Körpers unter kundigster Leitung, in einer Genauigkeit und in einem Umfange, wie sie wohl unter gewöhnlichen Umständen kein Künstler aufwendet. Jedes der hunderte von Bildern wurde direkt nach der Leiche, aber auf Grund einer Reihe von Präparaten, also als *Typus* gezeichnet.

Inzwischen hatte sich aber unser Künstler auf

Bruno Héroux. Selbstbildnis. Bleistiftzeichnung

Digitized by Google

eigene Faust versucht. Mit merkwürdiger Schnelle und, wie er selbst gesteht, spielender Leichtigkeit hatte er sich bald die Radierung, die Kaltnadelarbeit, Lithographie mit Kreide und Feder unterworfen — vom Holzschnitt, der ja sein ursprüngliches Fach war, ganz zu schweigen. Und nun begann er sich frei zu entfalten, schuf in buntem Wechsel eine Fülle von Blättern, bald als leicht hingeworfene Studien, bald in raffinierter Kleinarbeit. Schliesslich bot sich ihm Gelegenheit, seine Arbeiten Max Klinger's Urteil zu unterbreiten, der uns dann auf das neue Talent aufmerksam gemacht hat. So danken wir es Meister Klinger, dass wir Bruno Héroux heute vorstellen können.

Bruno Héroux. Bildnis des Kunstsammlers Liebsch in Leipzig. Lithographie

Ueber die hier beigefügten Arbeiten ist wenig zu sagen nötig. Sie sprechen für sich selbst. Der Holzschnitt für Lehnsmann hat bisher jedes Künstlers lebhaften Beifall hervorgerufen, dem wir ihn zu zeigen Gelegenheit hatten. Dass diese heute so tief im Kurse gesunkene Technik ihre eigenen Reize hat, die ihr kein anderes Verfahren streitig machen kann, wird hier schlagend bewiesen. Die Ausdrucksfähigkeit des Striches ist geradezu packend. — Und dann die »Alméh«. Warmes, pulsierendes Lebens hat der Künstler durch eine unermüdliche Technik auf die Platte gebannt. Die Mundwinkel, die Partie unter dem rechten Auge reizen immer und immer wieder zur schärfsten Betrachtung. Von hervorragend feiner Erfindung ist auch die Remarque, ein kleines Meisterstück für sich.

Ausser dem, was wir hier veröffentlichen, hat uns Héroux noch eine Reihe trefflicher Blätter vorgelegt, darunter eine so ungemein temperamentvolle, breite Radierung »Vor dem Spiegel«, dass man darin den »Kläubler« gar nicht wiedererkennt. Als der junge Künstler kürzlich seine Arbeiten Adolf Menzel sandte, schrieb der ihm: »Ich bewundere Ihre technische Ausdauer und Ihre Feinheit«. Das ist auch ein Orden pour le mérite.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstrasse 13.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

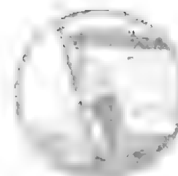
Google

SEHNSUCHT

TEMPERA-GEMÄLDE VON HANS THOMA IN KARLSRUHE

ZEITSCHRIFT FÜR
BILDENDE KUNST
· OKTOBER 1901 ·
NEUE FOLGE XIII

DREIFARBENDRUCK VON FÖRSTER & BORRIES
IN ZWICKAU



45 Centimeter hoch

BERLIN, KÖNIGL. NATIONALGALERIE

SILBERNER HANDSPIEGEL VON ERNST MORITZ GEYGER IN FLORENZ

Digitized by Google

FRIEDRICH LIPPMANN

ZUM 6. NOVEMBER 1901

DEM Museumsdirektor mehrt es vor anderen Beamten die Pflicht, dass seine öffentliche Leistung eine stärkste persönliche Prägung hat. Die den bewährtesten Direktoren unterstehenden Museen zeigen in Auswahl, Haltung und Ordnung des Ausgestellten deutlich Willen und Meinung des Leiters und doch nicht den Geschmack des Privatsammlers. In seiner Sammlung setzt sich der Museumsdirektor durch Vermehrung und Verwaltung selbst das rühmende Denkmal seiner Thätigkeit. Wenn hier des gegenwärtigen Direktors des Berliner Kupferstichkabinetts, der vor 25 Jahren, am 6. November 1876, in seine Stellung berufen wurde, glückwünschend gedacht wird, so geschieht es in einem Vermehrungsberichte des Kupferstichkabinetts während der letzten 25 Jahre, der sich mit der Schilderung der Amtsthätigkeit ihres Direktors während einer für die Museumsentwicklung allerwärts wichtigsten Zeit deckt.

Friedrich Lippmann

Unter den europäischen Kupferstichkabinetten ist das 1831 begründete Berliner das jüngste. Als es der neue Direktor Anfang November 1876 übernahm, war der Charakter der verschiedenen Privatsammlungen, aus denen es vor 45 Jahren entstanden war, noch nicht verwischt. Namentlich war die Sammelart des Generalpostmeisters von Nagler, dessen 1835 gekaufte Kupferstichsammlung den eigentlichen Grundstock des Berliner Kabinetts bildete, deutlich und nicht immer erfreulich zu verspüren. Denn die Zeit, in der Herr von Nagler sammelte, kannte noch nicht das heutige berechtigte Raffinement in der einzigen Schätzung der Kupferstiche nach frühen und frischen Abdrücken. Die sogenannten Etats oder Plattenzustände wurden schon beachtet, bei etatlosen Meistern aber, wie Dürer, wurde damals mehr darauf gesehen, *dass* ein Blatt überhaupt, als *wie* es in einer Sammlung vorhanden war. Trotzdem darf die Sammlung von Nagler nicht unter schätzt werden, ihr Umfang schon machte sie zum wichtigsten Teil des neuen Kabinetts und sie enthielt Stücke, die noch heute wertvoll sind. Für ihre Zeit trefflich und gut gemeint gab sie freilich vieles in den öffentlichen Besitz, was heute nicht mehr so bewertet wird. Bei dieser mangelhaft gewordenen Mappenfüllung setzte die Thätigkeit des neuen Direktors sogleich ein und es blieb dauernd seine vornehmste Sorge, in den Werken namentlich der wichtigsten Meister die schlechten Exemplare durch gute und wieder bessere bis zur möglichsten Steigerung zu ersetzen. Anderes seines Wirkens mag bekannter geworden sein, diese stillere That aber bildet den besten Teil seiner bisherigen Lebensarbeit.

Wenn es möglich wäre, zu zeigen wie das Werk Schongauer's, Dürer's, Rembrandt's im Jahre 1876 aussah und zu welcher Höhe es in 25 Jahren zu führen gelang: das wäre heut zum Festtage zunächst zu sagen. Dem Fernstehenden mag es oft seltsam erscheinen, wenn in dem Bericht über die Erwerbungen des Kupferstichkabinetts, der vierteljährlich gedruckt wird, z. B. ein ganz bekannter Kupferstich von Martin Schongauer als neuer Ankauf angeführt wird. Dann ist es gelungen, wieder ein besseres Exemplar, als das bisher besessene war, aufzutreiben. Die knappe Mitteilung des Vierteljahresberichtes spricht nicht deutlich. Wenn gelesen wird, dass eine Radierung von Rembrandt, eine Zeichnung von Dürer erworben wurde, so wird nicht verständlich, welche Mühe und Arbeit vorangegangen ist, bevor die kurze Ankaufsnotiz veröffentlicht werden konnte. Man rühmt wohl von einem Museumsdirektor, dass er die gebotenen Gelegenheiten geschickt zu benutzen wisse. Mehr zu

rühmen ist, was öffentlicher Kenntnis sich freilich meist entziehen wird, wenn er die günstige Kaufgelegenheit selbst schafft.

Recht altväterisch war auch der Zustand, in dem sich die Sammlung der Handzeichnungen 1876 befand. Die berühmtesten Namen trugen eine reiche Anzahl von Blättern, die jetzt vergessen und aus den Mappen der Meisterzeichnungen ganz verschwunden sind. Wiederum belastet das die frühere Verwaltung wenig, denn diese Zeichnungen trugen ihre grossen Namen meist mit Zustimmung der Gelehrten und sicher mit der der Künstler. Es traf sich gut, dass die neue Leitung des Kupferstichkabinetts einsetzte, als die kunstkritische Neuwertung der Handzeichnungen alter Meister, die sich seitdem so sehr verfeinert hat, begann. Es wurde nicht gezögert, eine gründliche Sichtung der Zeichnungsmappen vorzunehmen, die dabei freilich bedenklich leer wurden. Es gehörte Mut dazu, Zeichnungen von lokaler Berühmtheit als wertlos hinzustellen, umso grösserer, als sich die Gelegenheiten, Zeichnungen zu erwerben, seltener bieten und sich für Werke der grössten Meister der italienischen Renaissance auch bis heute noch nicht in gewünschter Weise gefunden haben.

In den Beginn der neuen Direktion fällt die Erwerbung der Dürer-Sammlung Posonyi-Hulot in Paris, ein überaus reichhaltiges Werk der Stiche und Holzschnitte des Meisters in vortrefflichen Abdrücken und über vierzig echte Zeichnungen umfassend. Dürer blieb der besondere Pflegling. An seinem Ehrentag mag mit gerechtem Stolz, der es geschaffen hat, sich sagen: ich habe das beste Dürerwerk der Welt zusammengebracht. Die Berliner Sammlung von Zeichnungen Dürer's, vermehrt durch Ankäufe aus den Sammlungen Didot, Mitchell, Klinkosch u. a., ist nächst der der Albertina jetzt die bedeutendste.

Die Erwerbung der Handschriftensammlung des Herzogs von Hamilton im Jahre 1882 ist die bekannteste That des Kabinettsdirektors. Mit ihr wurden die Illustrationen Botticelli's zur Divina Comedia erworben, der jetzt wohl populärste Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts. Ausserdem kamen durch die Sammlung Hamilton mehrere niederländische Gebetbücher aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts mit Miniaturen ersten Wertes und einige Handschriften mit vorzüglichen Beispielen der blühenden italienischen Illuminierkunst vom Ende des 15. Jahrhunderts hinzu.

Von der Sammlung Felix in Leipzig gelang es, den wertvollsten Teil, die Kupferstiche Martin Schongauer's und anderer primitiver deutscher Meister, für das Kabinett anzukaufen. Die Erwerbung der Ornamentstichsammlung Destailleur in Paris kam nach der Auseinandersetzung mit dem Kunstgewerbemuseum meist dem letzteren zu gut.

Für ein Kupferstichkabinett von einem beträchtlichen Grundstock sind die Erwerbungen ganzer Sammlungen selten thunlich. Die Erwerbungen müssen meist einzeln, seltener im freihändigen Kunsthandel, häufiger auf Versteigerungen gemacht werden. Auf den grossen internationalen Kupferstichauktionen ist der Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts der geschätzteste Käufer geworden. Es ist zu rühmen, dass es im kargen Staat Preussen einem Mutigen vergönnt war, für Kupferstiche und Zeichnungen Preise zu zahlen, für deren Höhe die Anerkennung erst erkämpft werden musste. Auf den berühmtesten Kupferstichauktionen konnten oft beträchtliche Erwerbungen für das Kabinett gemacht werden. Für Ankäufe auf der Auktion der Sammlung des Herzogs von Buccleugh hatte ein vornehmer Kunstfreund reiche Mittel zur Verfügung gestellt, die gestatteten, bei einem ersten Zustand von Rembrandt's Hundertguldenblatt und vielen anderen Radierungen Rembrandt's in ersten Abdrücken alle Steigerer zu überbieten. Die Sammlung des Dr. A. Sträter in Aachen gab wichtige Ergänzungen der kleineren niederländischen Radierer des 17. Jahrhunderts her. Bei der Vermehrung der Holzschnittbücher konnte der Sammlungsleiter einer alten eigenen Liebhaberei folgen. Kein anderes Kabinett verfügt über eine so notwendige Ergänzung der Holzschnitteinzelblätter. Von italienischen Holzschnittbüchern des 15. Jahrhunderts fehlt kein künstlerisch hervorragendes Werk, das noch zu beschaffen möglich war.

Neuerdings werden auch, nachdem diese Abteilung von der Nationalgalerie dem Kupferstichkabinett überwiesen wurde, hier graphische Arbeiten moderner Künstler gesammelt, deren Ergänzung und Vermehrung besondere Umsicht und Sorgfalt erheischt.

Die Sammlung von Photographien nach Gemälden und Zeichnungen alter Meister steht in ihrer Reichhaltigkeit und wissenschaftlichen Ordnung vielleicht einzig da. Sie ist ein ungewöhnlich viel benutzter Apparat für kunstwissenschaftliche Studien geworden.

Die steigende Benutzung der Sammlung legte die Pflicht für besondere Schutzvorrichtungen auf, um Kunstwerke zartester Art im Zustande ihrer Erhaltung möglichst lange zu bewahren. Viele Betrachter sind leider Abnutzer. Die technische Aufstellung der Stiche und Zeichnungen, wie sie für das Berliner Kabinett gewählt wurde, erreicht wohl das Mögliche. Die Berliner Art, die Blätter zu bearbeiten und zu sichern, wurde für viele auswärtige Sammlungen das Vorbild.

Die rasche und stetige Vermehrung der Sammlung gebot sorgfältigere Führung der Kataloge, als sie früher im Brauch war. Es gilt nicht nur, die einzelnen Objekte inventarmässig festzulegen, sondern mehr noch müssen sie nach verschiedenen praktischen und wissenschaftlichen Gesichtspunkten verzeichnet werden. Der modernen Vorliebe für historische Illustration kam diese Katalogisierungsarbeit vorzüglich zu gute. Ohne sie wäre für manches derartige Werk der künstlerische Schmuck nicht zu besorgen gewesen.

Fünfundzwanzig Jahre Schaffen in diesem umfassenden und vielfältigen Thun ist ein schweres, aber ein wirkendes und nützliches Teil guter Arbeit gewesen. In wichtigster Zeit, in der reiche Erwerbungen noch möglich waren, konnte das Kabinett unter kräftiger Leitung emporwachsen. Nach langem Beharren in der Ruhe wurde das Berliner Kupferstichkabinett zum Ansehen, zur Grösse und Bedeutung geführt. Das ist das persönlichste Werk seines Direktors *Friedrich Lippmann.*

JARO SPRINGER.

DIE AUSSTELLUNG ÄLTERER KUNSTWERKE IN MÜNCHEN

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

DIE »Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance aus Privatbesitz«, mit der die Münchner »Secession« in diesem Sommer ihre Räume im Königl. Kunstausstellungsgebäude gefüllt hatte, errang, wenn keinen materiellen, so doch einen beträchtlichen moralischen Erfolg. Das mit feinem Geschmack arrangierte Beieinander älterer Kunstwerke in den mässig grossen, gut beleuchteten und mit schönen Stoffen bekleideten Oberlichtsälen war überraschend gefällig und überaus reich an Abwechslung. Zum Glück herrschte nicht die »malerische« Willkür, die, als dem Münchner Ateliergeschmack eigentümlich, etwa erwartet worden war. Und auch in den anderen Fehler, *den* der museologischen Nüchternheit, waren die Veranstalter nicht verfallen. Der Glanzpunkt war das Zimmer, das Freiherr Heinrich von Tucher aus der Fülle seines Besitzes in ähnlicher Weise wie seine römischen Wohnräume im Palazzo Borghese ausgestattet hatte. Hier vereinigten sich Möbel, Gemälde in herrlichen Rahmen, Bildwirkereien, Brokatstücke und der alte rote Sammet, mit dem die Wände vollständig bekleidet waren, zu einem unvergesslichen Eindruck von schwerer Festpracht, von veredeltem Luxus.

Abb. 1. Bildnis eines Mannes von Fouquet
Besitzer Graf Wilczek in Wien

Einwendungen gegen den Titel der Ausstellung klingen vielleicht pedantisch. Elfenbeinschnitzereien aus dem 14. Jahrhundert, Gemälde von Snyders oder Tiepolo sind schliesslich überall willkommen, selbst auf einer Renaissance-Ausstellung. Es waren aber Dinge zu sehen, die nicht nur keine »Meisterwerke der Renaissance«, sondern überhaupt keine Meisterwerke waren, minderwertige und selbst falsche Stücke. Allein, wer da weiss, wie solche Leihausstellungen entstehen, wie mühsam der natürliche Widerstand der Privatsammler überwunden wird, macht die Veranstalter nicht ohne weiteres für die angedeuteten Mängel verantwortlich. Hundert Rücksichten beschränken die freie Wahl, und wenn es gilt, einen Privatsammler für das Unternehmen zu gewinnen, geht es oft nicht an, eine kritische Auslese zu wagen unter den Gegenständen, die er freundlich zur Verfügung stellt.

Aus der natürlichen, freilich nicht mehr stark fliessenden Quelle, dem bayerischen Privatbesitze, hatten die Veranstalter erfolgreich geschöpft. Mit wenigen Ausnahmen — so fehlten die Stücke, die Herr von Hefner-Alteneck besitzt — war alles Würdige und Geeignete aus München selbst gewonnen worden. Einige hervorragende Kostbarkeiten aus den Kirchenschätzen von Augsburg und Eichstädt, und aus dem Stadtschatz von Regensburg drei Stoffbehänge mit figürlichen Darstellungen, Arbeiten des 14. Jahrhunderts, Darleihungen, die kaum zu erhoffen gewesen waren, erhöhten die Bedeutung der Ausstellung. Die Herren vom bayerischen Adel, Fürst Fugger, Fürst Oettingen, die Grafen Toering-Jettenbach und Arco auf Walley hatten wenige, aber höchst bedeutende, zum Teil fast unbekannte Kunstwerke zur Verfügung gestellt. Und das Münchener Sammlerwesen präsentierte sich

Digitized by Google

recht stattlich, da die Herrn Prof. Lenbach, Prof. Pringsheim, Wilhelm Clemens, Dr. von Pannwitz und Greb mit grosser Opferwilligkeit alles in den Rahmen der Ausstellung Passende dargeliehen hatten. Von den jüngeren Münchner Sammlern folgt Herr Clemens heimischen Traditionen mit Glück und Geschmack, indem er das Interesse namentlich süddeutschen Arbeiten des 15. und 16. Jahrhunderts zuwendet. Seine höchst reizvollen farbigen Schnitzwerke wahrten dem Ganzen zusammen mit ähnlichen Stücken aus von Miller'schem, Greb'schem Besitz und aus anderen Quellen den Lokalcharakter. Herr Prof. Pringsheim, der Zahl der Objekte nach der bedeutendste Aussteller, besitzt eine reiche Sammlung von mehr internationalem Gepräge. Seine italienischen Majoliken, sein deutsches Silberzeug, seine Bronzen, seine französischen Emailplatten, überall hochgeschätzte, marktgängige Dinge, traten in geschlossenen Gruppen wirkungsvoll auf und füllten beinahe zwei Räume. Herr Dr. von Pannwitz hatte weit weniger Gegenstände ausgestellt, darunter aber mehrere, die ganz besondere Beachtung verdienen. Ihm gehört das hier abgebildete Holzrelief — das Wunder des heil. Eligius —, wohl eine fränkische Arbeit von 1510 etwa, die mit ihrer sicheren Erzählung im Volkston eigentümlich anziehend wirkt, wiewohl das Holz der Farbe beraubt ist. Und ihm gehören die beiden besten Bronzen, die auf der Ausstellung zu sehen waren, ein Herkules als Knabe, die Schlangen würgend, eine geistvolle italienische Erfindung, die in drei oder vier Exemplaren bekannt ist, und ein Herkules, der den Löwen tötet, eine italienische Arbeit vom Anfang des 16. Jahrhunderts in einem Guss von herrlicher Patina.

Abb. 2. Das Wunder des heil. Eligius. Holzrelief. Besitzer Dr. v. Pannwitz in München

Der Fürst von Hohenzollern-Sigmaringen hatte ausser dem wahrhaft königlichen Silberschatz portugisischer Herkunft, Arbeiten im spanischen Renaissancestil, von 1530 etwa, das zierlich durchgeführte Madonnenrelief von Hans Daucher ausgestellt, das hier abgebildet ist. Das in Kehlheimer Stein gearbeitete Stück ist von 1520 datiert, mit dem Namen des Meisters (»Daher«) bezeichnet und teilt mit den besten sonst bekannten Arbeiten Daucher's die Accuratesse, Schärfe und Trockenheit. Die Erfindungsgabe dieses geschickten Meisters war recht beschränkt. Unser Relief ist in ängstlicher Anlehnung an Dürer's Holzschnitt der »Madonna mit den vielen Engeln« (von 1518) entstanden.

Aus Wien hatte Graf Wilczeck einige interessante Gemälde und Herr Dr. Figdor mehrere prächtige oberdeutsche Holzbildwerke gesandt. Vom Rheinland her war leider fast nichts zu erhalten gewesen, abgesehen davon, dass der Grossherzog von Hessen aus seinem Privatbesitze die beiden hübschen Knabenbildnisse von Lucas Cranach und das Nürnbergische Porträt eines jungen Mannes gesandt hatte, das den frühen Dürerporträts nah verwandt, als beunruhigendes Rätsel die Studierenden beschäftigte. Kurz vor dem Schlusse der Ausstellung kamen noch zwei gute Bildnisse von Frans Hals aus dem Besitze des Freiherrn von Heyl aus Worms an.

Die Hamburger Sammler hatten sich nicht gerade glücklich beteiligt. Herr Konsul Weber, der eine grosse Zahl deutscher und italienischer Bilder des 15. und 16. Jahrhunderts besitzt, die sich in den Rahmen der Münchner Ausstellung vortrefflich eingefügt hätten, hatte nur holländische und vlämische Gemälde des 17. Jahrhunderts geschickt, dabei auch solche, durch die seine reichhaltige und schöne Galerie nicht würdig repräsentiert wurde.

Der Berliner Besitz war nur sehr unvollkommen vertreten, da die grossen Sammlungen von Beckerath, Hainauer, von Kaufmann, J. Simon, von Carstanjen ganz fehlten. Doch bedeutete die Teilnahme der

Berliner Herren Dr. Weisbach, Eugen Schweitzer und G. Salomon immerhin einen erheblichen Gewinn, weil dadurch die schwächste Position verstärkt wurde. Von Berlin aus wurden Werke der *italienischen* Renaissance beigesteuert, an denen der süddeutsche Privatbesitz auffällig arm ist. Die von Herrn Dr. Weisbach ausgestellten Stücke, das mit Recht viel bewunderte Flachrelief der thronenden Madonna in zart bemaltem Stuck von Donatello und zwei höchst interessante Gemälde, die diesem Meisterwerke zeitlich und örtlich nahe stehen, waren neben einigen Stücken in dem Tucher-Raum die einzigen gewissen Boten von der florentinischen Frührenaissance. Herr Schweitzer zeigte eine kleine Gruppe lombardischer Gemälde vom Anfang des 16. Jahrhunderts, dabei einige reizende braun in braun gemalte Engelgestalten, Teile einer Predella, von Gaudenzio Ferrari, und Herr Gustav Salomon trug zu der reichen Dekorationswirkung mit einer Reihe stattlicher Bronzefiguren der italienischen Hoch- und Spätrenaissance bei.

Von dem vielen Guten, das an deutschen Bildern und Schnitzwerken in Berliner Privathäusern zu finden ist, war nichts nach München gekommen, mit Ausnahme der sehr hübschen Holzstatue einer weiblichen Heiligen, im Stile Riemenschneider's, die Herrn Wilhelm Gumprecht gehört.

Herr Zöllner aus Leipzig vertrat den sächsischen Privatbesitz allein und brachte als Kenner und Sammler seine Spezialität kräftig zur Geltung, indem er eine Auswahl namentlich historisch bedeutsamer Zinnarbeiten belehrend zusammenstellte.

Um die dankenswerte Veranstaltung in der Erinnerung festzuhalten, zähle ich einige ihrer besten Gaben auf. Durch das freundliche Entgegenkommen der Ausstellungsleitung und der Aussteller sind wir in den Stand gesetzt mehrere Werke hier in Abbildungen zu zeigen.

Abb. 3. Madonnenrelief von Hans Daucher.
Besitzer Fürst zu Hohenlohe-Sigmaringen

Wenn der Glanz der italienischen Hochrenaissance weniger von einzelnen Meisterwerken aus erstrahlte als von dem Beieinander her, das Herr von Tucher geschaffen hatte, so fehlte es doch nicht ganz an Gemälden, die auch ausserhalb des Dekorationszusammenhanges und abgesehen vom kunsthistorischen Interesse vollen Genuss zu gewähren geeignet sind. Das eine der Tizianporträts in Lenbachs Besitz, das auf der Ausstellung war, das Profilbildnis Franz' I., steht an Schärfe der Charakteristik wohl, nicht aber an Farbenreiz hinter dem im Louvre aufgestellten entsprechenden Gemälde zurück. Das Frauenporträt von Bronzino, das Herrn Hermann Mumm in Frankfurt a. M. gehört, ist ein ungewöhnlich gesundes und befriedigendes Werk der florentiner Spätrenaissance. Schade, dass die goldblonde Färbung dieses übrigens wohl erhaltenen Bildes unter einem trüben Firnis verborgen liegt. Die charakteristische Schöpfung des Dosso Dossi, ein tiefglühendes Frauenbildnis, und das signierte, in den Formen etwas weichliche Madonnenbild von Caroto im Tucher-Zimmer, das Brustbild eines Feldherrn, veronesisch, wie viele Kenner meinten, und 1520 etwa entstanden, von derbem Effekt, aber sehr eindrucksvoll, das Herr Böhler als »Giorgione« zeigte, endlich die grosse in gelber, satter, einheitlicher Tönung breit gemalte, etwas wüst gezeichnete Komposition von Tintoretto, Venus und Vulkan, aus dem Besitz des Herrn Fr. Aug. von Kaulbach, vertraten die grosse Zeit der italienischen Malerei, wenn nicht glänzend, so doch würdig.

Unter den altniederländischen Tafeln erschienen viele interessant und boten Überraschungen, wie die

Abb. 4. Madonna. Tiroler Holzschnitzarbeit. Besitzer Dr. Figdor in Wien

genaue Wiederholung des Münchener Lucasbildes von Roger van der Weyden, die Graf Wilczek besitzt und die besser erhalten ist als das Original. Abgesehen von der kleinen vernachlässigten und im jetzigen Zustand schwer zu beurteilenden Memling-Tafel, die Herr Clemens in Spanien erworben hat, war eigentlich nur *ein* Meisterwerk bei den altniederländischen Bildern und das gehört schon dem Anfang des 16. Jahrhunderts an, nämlich die Madonna mit fünf weiblichen Heiligen von der Hand des Pseudo-Mostaert. Eine weit schwächere Wiederholung dieses dem Grafen Arco auf Walley gehörigen Gemäldes wird in der römischen Galerie St. Luca bewahrt. In der Münchener Tafel, die eine köstliche Landschaft, die leichteste Grazie der Gestalten und das schönste Verhältnis zwischen Landschaft und Figuren aufweist, erscheint der milde Kleinmeister fast wie ein Nachfolger des Stephan Lochner.

Wohl das merkwürdigste Bild unter denen, die auf dieser Ausstellung erst im weiteren bekannt wurden, ist das unter der Titulatur »Art des van Eyck« katalogisierte Brustbild eines charaktervoll hässlichen Mannes. Ohne eigentlichen Farbenreiz, mit dunkler einfacher Gewandung und schwerer bräunlicher Fleischfarbe, ist das Bildnis, wie unsere Abbildung noch erkennen lässt, ungewöhnlich zielbewusst angelegt und drastisch in der Erscheinung. Zwischen der Eyck'schen Porträtierkunst und der florentinischen Bildnismalerei des 15. Jahrhunderts hält diese Tafel im Grade der Durchführung etwa die Mitte. Die Hände sind relativ schwach, knochenlos und unfleischig. Bode hat den Namen »Fouquet« vor der Tafel, die dem Grafen Wilczek gehört, zuerst ausgesprochen. Ihr zunächst steht, wie mir scheint, das schöne, dem französischen Meister zugeschriebene Porträt von 1476 in der Liechtenstein-Galerie.

Reicher natürlich als die italienische und altniederländische Malkunst war die oberdeutsche vertreten, die schwäbische weit besser als die fränkische. Der ältere Hans Holbein und Amberger wahrten die Ehre der deutschen Kunst. Von den beiden aus Eichstädt gesandten Holbein-Tafeln ist die »Krönung Mariä« erfreulich, die doppelt so breite, von demselben Altar stammende »Bestattung der hl. Afra« aber durch eine arge »Restaurierung« fast aller Reize beraubt. Während die ganze Kirchenmalerei des älteren Holbein handwerklich ist, und seine grossen Gaben nur hie und da in einer farbig reizvollen Partie, in einem individuellen Kopf oasenartig aufblühen, ist er als Porträtist stets geistreich, ganz bei der Sache und merkwürdig frei. Das gut erhaltene, aber vernachlässigte und unscheinbar gewordene Votivbild des schlimmen Bürgermeisters Schwarz, aus dem Besitz des Herrn von Stetten, das im Jahre 1508 entstanden ist, bietet in der gliederreichen Stifterfamilie eine lange Reihe entzückender Bildnisköpfe.

Die als »Schäufelein« ausgestellte Kreuzigung, die jetzt Herrn Dr. Soltmann gehört, ist, wie ich schon vor zehn Jahren gesagt habe, ein charakteristisches Werk des Ulmer Meisters Martin Schaffner, stark restauriert, im Kopf der knieenden Magdalena und auch sonst an vielen Stellen. Weit bedeutender als diese Tafel, die Herr Hamminger in Regensburg früher besass, und überhaupt eines der hervorragenden Stücke der Ausstellung, war das von Herrn von Habermann unter dem Namen »Schaffner« ausgestellte Frauenporträt. Ich kenne kein Porträt des Ulmer Meisters, das so fest und ohne Manier gezeichnet, so einfach und stattlich aufgefasst ist, wie dieses von 1529 datierte, angeblich die Ulmer Patrizierin Schad von Mittelbiberach darstellende Porträt, und halte die Autorschaft Schaffner's für zweifelhaft.

Von den vier ausgestellten Amberger Porträts sind die beiden aus dem Augsburger Maximiliansmuseum, die W. Moerz und seine Gattin Afra darstellen, schlecht erhalten. Die Fleischpartien sind überarbeitet und undurchsichtig geworden. Hingegen sind die beiden Bildnisse aus dem Besitz des Fürsten Fugger einwandfrei in jeder Beziehung, und das grössere davon, die 1541 gemalte Halbfigur eines 20jährigen Jünglings, kann wohl als das schönste Werk gelten, das dem Meister gelungen ist. In der vornehmen Haltung erinnert die Figur an Bronzino, und auch die in Amberger's Porträts kaum wiederzufindende Weise des Abschlusses und des

Digitized by Google

Beiwerkes erinnert an den florentinischen Hofporträtisten. Die Malweise aber ist nicht etwa glasig, in Nachahmung des Italieners, vielmehr so weich und flaumig im Fleisch und so leicht gleitend und glänzend in der Gewandung wie sonst, in Amberger's besten Arbeiten. Das Porträt ist ebenso weit von altertümlicher Gebundenheit entfernt, wie von Pose und Prätension.

Aus der grossen Zahl zum Teil unerfreulicher vlämischer und holländischer Bilder des 17. Jahrhunderts hebe ich die wenigen heraus, die ihre Anwesenheit rechtfertigen konnten. Das reiche sorgfältig durchgebildete, in der Färbung etwas scharfe Stillleben von J. D. de Heem, das dem Freiherrn von Schacky gehört, ist echt signiert, tadellos erhalten und teilt diese Eigenschaften mit dem schlichteren Stillleben des Pieter Claesz aus Lenbach's Besitz, das sonderbarer Weise trotz des Monogramms als »vlämisch von 1644« katalogisiert war. Weit bedeutender und ein Werk hohen Ranges ist das breite Fruchtstück von Snyders, das vor kurzem in den Besitz des Grafen Ernst von Moy gelangt ist und schon auf einer früheren Münchner Ausstellung gerechte Bewunderung mit der geistvollen Lebendigkeit des Malwerkes und der milde glühenden Farbenpracht geweckt hatte.

Das schönste holländische Gemälde war der »Pieter de Hooch«, den Herr Dr. Weisbach geliehen hatte, eine freundliche Familienscene in eleganter, traulicher Räumlichkeit. Der koloristische Effekt ist ungewöhnlich und ruht vornehmlich auf dem Orangegelb des Kinderkleides.

In seiner Art, einer heute etwas missachteten Art, ein vortreffliches Werk ist die Nachtlandschaft von van der Neer, die dem Grafen Arco gehört. Dieses Bild weist mehr Naturstudium und Feinheit der Durchführung auf, als der Meister gewöhnlich für das Motiv aufwendete, an dem er sich stumpf malte.

Der Gruppe der oberdeutschen Holzbildwerke durfte man sich füglich mit hoch gespannten Erwartungen nähern. Ist doch München seit langem der Hauptmarkt für diese früher vernachlässigte, seit kurzem auch im internationalen Handel zu Ehren gekommene Kunst.

Einige erquickliche Überraschungen bot die Ausstellung den Freunden der altdeutschen Schnitzkunst. Herr Dr. Figdor, der ein ganz besonders feines Verständnis für den farbigen Reiz der süddeutschen Holzbildwerke besitzt, hatte aus seinem reichen Schatze mehrere Stücke gesandt, vier flache Relieffiguren weiblicher Heiliger, in den Formen etwas plump und nur mittelgute Arbeiten von 1490 etwa, aber so prächtig erhalten mit der originalen Vergoldung und Bemalung, wie es uns leider ganz selten beschert wird. Die fast lebensgrosse knieende Madonna aus einer Altargruppe, einer Anbetung des Christkindes, kaum minder gut erhalten, wenn auch die Farbe des Antlitzes nicht die ursprüngliche zu sein scheint, gehört mit ihrer herben, urwüchsigen Kraft und eindrucksvollen Bewegung zu dem höchsten, was die Tiroler Schnitzkunst hervorgebracht hat. Die Figur ist hier abgebildet. Mir scheint, sie ist von derselben Hand, wie die beiden bekannten Statuen Leonhard und Stephan im Germanischen Museum. Den Joseph, der zu der Madonna des Herrn Figdor gehört, besitzt Herr Ad. Thiem in San Remo. Schade, dass die beiden Figuren nicht auf der Ausstellung vereinigt werden konnten.

Einen üblen Eindruck machte die Blutenburger Madonna, die man in bester Absicht auf die Ausstellung gebracht hatte. Diese Figur, wie leider auch die Hauptstücke in Nürnberg, hat man beachtet, bewundert und — neu angestrichen. Es wäre wohl zu empfehlen, dass die Blutenburger Figuren und auch die »Nürnberger Madonna«, die ihre vorzeitige Berühmtheit mit einem widerwärtigen grünlichen Anstrich abbüsst, gereinigt würden. Das nackte Holz ist der modernen Färbung bei weitem vorzuziehen.

Die beiden Werke, die auf der Ausstellung mit vollem Recht dem Tilmann Riemenschneider zugeschrieben waren, machten trotz ihrer schlichten Farblosigkeit den besten Eindruck. Vor Arbeiten dieses

Abb. 5. Ehepaar aus einer Darstellung der hl. Sippe. Holzschnitzerei von Tilman Riemenschneider. Besitzer Fürst Oettingen-Oettingen

Digitized by Google

subtilen Schnitzers hat man öfters das Gefühl, dass die Vergoldung und Bemalung die Wirkung eher gemindert als gesteigert haben möchte. Zu unserer freudigen Überraschung lehrte die Ausstellung das Gegenstück kennen der oft erwähnten und hoch gerühmten Gruppe des »Ehepaares im Betstuhl«, die das South Kensington-Museum besitzt, das andere Eckstück von der grossen Sippendarstellung. Die vom Fürsten Oettingen-Oettingen ausgestellte Gruppe entspricht in jeder Beziehung der Londoner und steht ihr an Qualität nicht nach. Nahezu ebenso vortrefflich und gewiss auch eine Arbeit des fränkischen Meisters ist das kleine, im Anatomischen erstaunlich durchgebildete Crucifix, das Herr Prof. Piloty aus Würzburg nach München geschickt hatte.

An hübschen Arbeiten der Kleinkunst, in Holz geschnitzten Statuetten und Altärchen fehlte es nicht. Am meisten bewundert wurde die reizende, wenn auch etwas spielerische Madonna, die auf einem von Engeln getragenen Kissen steht, in originaler Vergoldung und Bemalung, ein schwäbisches Werk von 1500 etwa, ganz mit Unrecht dem Veit Stoss zugeschrieben. Der Besitzer dieses Stückes ist der Münchener Sammler Greb, der übrigens ausser alten Schmuckstücken, Anhängern und dergl. noch ein sehr gutes Leuchterweibchen im Stile Riemenschneider's zeigte. Alle die kleinen in Holz gearbeiteten Figuren überragte eine in Silber getriebene Statuette, die Madonna aus dem Augsburger Dommuseum, die — nicht nur im Sinne des Kunsthandels — das kostbarste Stück auf der Ausstellung war.

Die Aufzählung wirkt auflösend, sie wird vielleicht die Vorstellung vermitteln, dass allerlei schöne und gute Dinge zu sehen waren, dem besten, was in München geboten wurde, dem Eindrucke des Ganzen wird sie nicht gerecht. Der Dank für das Gelingen der Veranstaltung kommt zuerst Herrn Benno Becker zu, dessen Urteil und Geschmack vor der ungewohnten Aufgabe nicht versagten.

Abb. 6. Bildnis eines jungen Mannes von Christoph Amberger. Besitzer Fürst Fugger in Augsburg

Digitized by Google

Abb. 1. Max Klinger. Dekorative Wandfüllung

DIE NEUEN ERWERBUNGEN DER BERLINER NATIONAL-GALERIE

Abb. 2. Troubetzkoj. Porträtbüste von Segantini. Bronze

DIE National-Galerie ist kein Durchgangspunkt wie das Pariser Luxembourg-Museum, aus dem nur die besten Kunstwerke und auch diese frühestens zehn Jahre nach dem Tode ihrer Schöpfer, in das grosse National-Museum des Louvre wandern. Alles, was für sie erworben wird, geht in ihren dauernden, unveräusserlichen Besitz über. Deshalb ist die Verantwortlichkeit ihres Leiters so gross und sind die Angriffe, die er erfährt, so begreiflich. Den dauernden Wert eines Kunstwerkes zur Evidenz darzulegen, ist nicht möglich, und Volksabstimmungen kann man auch nicht darüber veranstalten. Der persönliche Geschmack wird hier immer eine wichtige Rolle spielen, und was wir verlangen können, ist nur, dass er durch umfassende Kenntnisse, reiche Erfahrung und Besonnenheit geleitet werde. Und dass dies hier der Fall ist, beweist der von Tag zu Tag sich mehrende Beifall, der der Umgestaltung und den neuen Erwerbungen der Galerie gezollt wird.

Die Ausstellung der in den letzten zwei Jahren erworbenen Werke, die vor kurzem im zweiten Corneliussaale eröffnet worden ist, wirkt ganz überraschend reichhaltig; nicht allein durch die Zahl, die allerdings, hauptsächlich infolge der grossherzigen Schenkung der Erben des feinsinnigen Sammlers Felix Königs, aussergewöhnlich gross ist, sondern auch durch die Mannigfaltigkeit der in ihr vertretenen Schulen und Richtungen. Von der herben Strenge eines Feuerbach werden wir bis zu dem kecken Plakatstil der Wiener und Münchner Jugend, von dem schlichten Kolorit eines Sperl zu den kühnsten Schöpfungen der Freilichtmalerei geführt; neben dem deutschesten aller deutschen Meister, Schwind, finden wir Franzosen und Italiener.

Bei der Betrachtung der eigentlichen Erwerbungen, d. h. der Ankäufe, fallen zunächst zwei Bestrebungen ins Auge: die Zahl der ausgeprägt deutschen Bilder zu vermehren und eine wertvolle Sammlung von der neuerdings erfreulich erstarkenden deutschen Kleinplastik anzulegen. Von *Schwind*, von dem die Sammlung bisher nur ein grösseres Bild besass, sind drei seiner um das Jahr 1860 gemalten »Gelegenheitsgedichte« — so nannte er selbst diese anspruchslosen Bildchen — erworben worden. Auf zwei von ihnen hat sich der Künstler selbst dargestellt, auf dem einen, wie er, das Ränzel auf dem Rücken, im Morgengrauen an der Hofthür vom väterlichen Hause Abschied nimmt, auf dem andern, wie ihm die junge Herzogin von Orléans in eins seiner Wartburgbilder ein Blümchen hineinmalt. Das dritte Bild illustriert das Herzenserlebnis eines Freundes, »Abenteuer des Malers Binder«. Diese persönlichen Beziehungen und die Innig-

Digitized by Google

Abb. 3. Giovanni Segantini. Rückkehr zur Heimat

keit des Empfindens geben den Werken einen Wert, der ihren malerischen Eigenschaften allein nicht zukommen würde. Von den gleichzeitig erworbenen Zeichnungen Schwind's möchte ich den frühsten, der schlichten Studie zum »Spaziergang« (Abb. 6) und der »Landpartie« den Preis zuerkennen. Ganz deutsch sind auch die Bildchen des jüngst verstorbenen Frankfurter Meisters *Louis Eysen*. Das eine stellt weiter nichts als einen mit Obstbäumen bestandenen Rasenhang mit einer Hecke im Vordergrunde vor; das andere zeigt uns sein Mütterchen bei der Häkelarbeit in einem freundlich hellen altmodischen Stübchen. Sie haben nichts Blendendes; aber die Feinheit der Farbenstimmung, die schlichte Natürlichkeit des Vortrags und die Herzensgüte, die aus ihnen spricht, sichern ihrem Schöpfer einen ehrenvollen Platz in der deutschen Kunstgeschichte. Eysen musste sterben, ehe er in weiteren Kreisen bekannt wurde, und auch *Johannes Sperl* ist alt geworden, ehe sich ihm die deutschen Museen öffneten. Wie wohlthuend berührten dies Jahr seine Bilder auf der Münchner Ausstellung, aber von wie wenigen wurden sie bemerkt! Ausser dem »Frühling«, einem freundlichen Bauerngarten, unter dessen blütenbedeckten Apfelbäumen ein Mädchen seine Ziege füttert, wurden von ihm zwei fast noch schlichtere Bildchen, das Äussere eines Bauernhauses und eine Bauernstube erworben, bei denen sich vornehmster Farbengeschmack mit feinster Lichtbehandlung paart (s. d. Abb.).

Und nicht minder deutsch ist auch des Stuttgarter *Grafen von Kalckreuth* »Schloss Klein-Oels«, bei dem man höchstens das ein wenig zu grosse Format als störend empfinden könnte (Abb. 5). Das Gelbgrün der hellbeschienenen Baumkronen, das tiefe Grün des im Schatten liegenden Laubes und das wundervolle Rot des sich am Schlosse emporrankenden wilden Weins ergeben einen herrlichen milden und doch kräftigen Accord. Die auf dem Wege unter den Bäumen lesend auf den Beschauer zukommende Frauengestalt ist vermutlich ein Porträt. Bei *Robert Haug's* »Freiwilligen Jägern« kommen auch die auf ihre Rechnung, die vom Künstler nicht nur deutsches Empfinden, sondern auch patriotische Stoffe verlangen. Die Scene, die Haug darstellt — einer der Jäger stürzt, von einer feindlichen Kugel getroffen, zusammen — erscheint auf den ersten Blick ein wenig theatralisch, aber das vergisst man bald über der wundervollen Lichtbehandlung. Unvergleichlich schön ist insbesondere die Morgenstimmung über dem abziehenden Feinde und den dahinter liegenden bewaldeten Bergen (Abb. 7).

Von *Hans von Marées* besass die Galerie bisher nur ein kleines Bildchen »Der heilige Georg«. Marées gehört zu den Künstlern, die mehr als durch ihre Werke durch ihre Persönlichkeit, durch das edle Feuer wirken, mit dem sie ihre Ideen über das Wesen der Kunst vortragen. Die hohe Vorstellung, die man von ihm aus den Erzählungen seiner Freunde und Schüler gewinnt, wird durch die Bilder meist ein wenig enttäuscht. Das jetzt erworbene »Bildnis des Malers Häger« aber ist ein völlig abgeschlossenes Kunstwerk; es erinnert in seiner kraftvollen Einfachheit an die besten Franzosen.

Nachdem die Verhandlungen über ihren Ankauf lange in der Schwebe geblieben waren, konnte nun nachträglich auch noch die neueste kostbare Erwerbung ausgestellt werden. Man erinnert sich, dass im verflossenen Winter bei Schulte in Berlin ein Cyklus

Digitized by Google

BERLIN, KGL. NATIONAL-GALERIE JOHANNES SPERL, IM FRÜHLING

Digitized by Google

Abb. 4. Charles Daubigny. Landschaft

von vier heroischen Landschaften und zehn kleinen mythologischen Scenen von *Max Klinger* zu sehen war, der ursprünglich den einheitlichen Schmuck der Eingangshalle in einer inzwischen abgebrochenen Villa in Steglitz gebildet hatte. Die Hälfte dieser Schöpfungen — leider nicht das Ganze — durfte die National-Galerie sich auswählen. Die Arbeiten sind anfangs der achtziger Jahre geschaffen. »Im Spiel der Wellen«, so könnte man nach Böcklin die humorvollen Scenen nennen, auf denen Kentauren und Nymphen im Wasser herumplantschen und sich necken oder sich auf leichten Wagen durch die Wogen ziehen lassen, und doch sind sie ganz anders als die Böcklin'schen Bilder (Abb. 1). Klinger ging damals dem Problem der Freilichtmalerei zu Leibe, er malte ganz hell und ganz impressionistisch flott. Es sind kecke Erzeugnisse heiterer Künstlerlaune. Die Landschaften bilden dazwischen feierliche Ruhepunkte.

Neben den reifen und berühmten Künstlern ist aber auch, wie schon erwähnt, die Jugend vertreten, vor allem *Ferdinand Andri*, das frischeste und gesündeste Mitglied der Wiener Secession, mit einem famosen Pastell »Die Heuernte« und *Walter Georgi* mit einem in ganz wenigen Farben gehaltenen, ebenfalls mit dem Pastellstift gezeichneten Herbstbilde »Gelbe Linden«.

Unter den Bildhauerarbeiten gehören nur zwei der grossen Plastik an, die liebliche Büste eines jungen Mädchens und der energische Kopf einer alten Frau von dem vor einigen Jahren verstorbenen Professor *Nikolaus Geiger*. Alle anderen Werke sind der, wie uns die Dresdner Ausstellung beweist, mächtig aufblühenden Kleinplastik zuzuzählen. *Ernst Moritz Geyger's* »Handspiegel« (s. d. Heliogravüre), *Peter Pöppelmann's* anmutig kecker »Reigen«, *Hermann Hosäus'* trotz ihrer kleinen Dimensionen monumental wirkende Bronzegruppe »Nach dem Kampfe«, *Fritz Klimsch's* sprühend lebendige »Tänzerin« *Theodor von Gosen's* »Geigenspieler« sind hier hervorzuheben; Arbeiten von *Freese, Cauer, Felderhoff, Stark* schliessen sich ihnen an. *August Gaul's* bedeutsames Talent kommt in den »Pelikanen« nicht so zur Geltung, wie man wünschen möchte. Die meisten dieser Künstler sind eben erst dreissig Jahre, manche noch nicht einmal so alt; das erweckt frohe Hoffnungen für die Zukunft. Merkwürdig ist es, wie gut eine vor nunmehr fünfzig Jahren geschaffene Bronzestatuette des Malers Lessing von *Bläser* in diese Reihe hineinpasst; ein Beweis dafür, dass man auch hier den Zusammenhang mit der älteren deutschen Kunst nicht verloren hat.

Schliesslich sei des schönen und reichen Zuwachses gedacht, den das Handzeichnungs-Kabinett der Galerie durch die Blätter von *Knaus, Amberg, Klette* und *René Reinecke* — *Schwind* wurde schon genannt — erfahren hat.

Sind bei den Ankäufen ausschliesslich deutsche Künstler berücksichtigt worden, so kommt bei den Schenkungen auch das Ausland in einigen seiner besten Vertreter zu Worte. Es ist das ganz im Sinne des ursprünglichen Stifters der Sammlung, Konsul Wagner, der neben den Deutschen auch eine ganze Anzahl von Werken der damals beliebtesten Franzosen, Holländer, Belgier, Italiener erworben hatte. Wohl das schönste neue ausländische Bild ist die grosse Landschaft des Franzosen *Daubigny*, die wir der Freigebigkeit einiger Berliner Kunstfreunde verdanken (Abb. 4). Mag man die letzten

Abb. 5. Graf L. v. Kalckreuth. Schloss Klein-Oels

die Zeit, in der die Hoffnungen zu Grabe getragen werden. Die Hauptsache auf dem Bilde ist aber nicht der trübselige Zug im Vordergrunde, sondern die im letzten Abendschein erstrahlende Alpenkette mit den rosa und violettroten, vom Winde zerrissenen Wolken darüber. Kein Künstler vor Segantini hat das Hochgebirge so grossartig gemalt. Wirken die Bilder der anderen wie heitere Dekorationen, so fühlt man hier die ganze Struktur der Berge, dass sie aus hartem Gestein bestehen und nicht aus Zuckerkand. Daubigny's Landschaft schliesst sich an Corot an, der den über den Dingen liegenden Duft malen wollte, Segantini ist ein Schüler Millet's, dem es vor allem darauf ankam, das, was er zu sagen hatte, kraftvoll und eindringlich auszudrücken.

Hat der einsame Gebirgssohn Segantini wirklich so ausgesehen, wie ihn *Troubetzkoj*, von dem übrigens noch zwei kleinere Werke aus der Königs'schen Sammlung in den Besitz der Galerie übergegangen sind, in Bronze dargestellt hat? (Abb. 2.) Wie haben die beiden überhaupt zu einander gestanden, der russische Graf, der die berückende Grazie kapriziöser Weltdamen so suggestiv wiederzugeben weiss, und der schlichte Bauer, der die Ärmsten unter den Armen sich als

dunkleren Bilder dieses Malers, dessen hohe Bedeutung für die Entwicklung der Landschaftsmalerei noch immer nicht genug gewürdigt wird, noch gewaltiger finden, den unmittelbarsten Genuss gewähren doch seine Frühlingsbilder. Er ist der Maler des saftigen Wiesengrüns, der knospenden Bäume und des leicht bewölkten Himmels. Unser Bild, das einige Jahre später als der berühmte »Printemps« des Louvre entstanden ist (1861), übertrifft diesen an Grösse und ist auch malerisch noch reifer.

Es lässt sich kaum ein grösserer Gegensatz denken als zwischen diesem Daubigny und dem neuen grossen *Segantini*, »Rückkehr zur Heimat«, der im Mittelpunkt der Königs'schen Sammlung steht (Abb. 3). Legt dort die von leichtem Dunste erfüllte Luft der nordfranzösischen Tiefebene über alles einen duftigen Schleier, so strömt uns hier die klare scharfe Alpenluft entgegen, die alle Konturen deutlich hervortreten lässt. Paart sich dort ein ganz zartes Grün mit einem noch zarteren Graublau, so herrschen hier rötliche Töne vor. Sind Daubigny's Hügel mit ganz weichem Pinsel hingestrichen, so sind Segantini's Berge wie aufgemauert. Dort der Frühling, die Zeit des Hoffens und des Werdens, verkörpert in einem jungen Liebespaar, hier der Herbst,

Abb. 6. Moritz von Schwindt. Studie zum »Spaziergang«

Digitized by Google

Abb. 7. Robert Haug. Freiwillige Jäger

Modelle auserkoren hat? Troubetzkoj's Bronze ist ein geistreiches und virtuoses Werk, aber die herausfordernde Haltung mit den in die Ärmelöffnungen der Weste gesteckten Daumen will nicht recht zu dem Bilde stimmen, das wir aus den Werken Segantini's von ihrem Schöpfer gewinnen. Vielleicht wäre es besser, es ginge unter keinem Namen.

Man muss den tiefen Eindruck des Segantini'schen Bildes zu vergessen suchen, wenn man den übrigen ausländischen Werken gerecht werden will. Selbst der heitere und sonnige »Februarmorgen« des belgischen Impressionisten *Claus* wirkt daneben ein wenig flau. Am wenigsten Eintrag thut es dem von der vorjährigen Secessions-Ausstellung her bekannten kecken Frauenbilde (»Maja«) von *Zorn*, das eine willkommene Ergänzung zu dessen schon in der Galerie vorhandenem Bilde darstellt. Die kühne, früher so gefürchtete Zusammenstellung von Blau und Grün — das rötliche Haar hebt sich von einem ultramarinblauen Hintergrunde ab, während das Kleid aus hellgrüner Seide besteht — und die ungemein virtuose, dabei völlig gesunde Mache sind für den berühmten schwedischen Maler höchst charakteristisch (Abb. 8).

Auch unter den deutschen Malern hatte Königs besonders den Impressionisten seine Aufmerksamkeit zugewandt. *Zügel* ist mit einem prächtigen kleinen Bilde »Knabe und Stier«, *Hans Olde* mit einer wuchtigen ganz auf einen graurosa Ton gestimmten Wintersonnenlandschaft mit einer Schafherde im Vordergrunde, *Landenberger* mit der lebensvollen Studie eines badenden Knaben, auf dessen sich im Wasser spiegelnden Körper gelbe und grüne Sonnenreflexe ein mutwilliges Spiel treiben, der Münchner *Hölzel* mit einer kleinen Landschaft »Vor Sonnenuntergang« vertreten. In ausgesprochenem Gegensatze zu diesen pastos gemalten farbenfrohen Bildern steht das in ganz diskreten Tönen gehaltene, mit grösster Liebe und Sorgfalt gemalte Bildnis des Kammersängers Wallenreiter von *Böcklin*, das die schon so reiche und doch noch immer empfindliche Lücken aufweisende Böcklin-Sammlung der Galerie auf das wertvollste ergänzt und hier in dem *Leibl*'schen »Amtmann« ein schönes, wenn auch nicht ganz ebenbürtiges Gegenstück hat, und die ebenso ungemein edle und kräftige Landschaftsstudie von *Feuerbach*, eine schroffe Felspartie mit weidenden Kühen. Endlich enthält die Sammlung zwei Bilder eines jung verstorbenen und wenig bekannten Berliner Künstlers, *Paul Klette*, der zwar kein Genius ersten Ranges zu werden versprach, aber es vollauf verdient, in der Galerie seiner Vaterstadt vertreten zu sein.

Die wichtigste Bereicherung der Skulpturen-Abteilung ist *Klinger's* »Amphitrite«. Der grosse Leipziger Künstler, dessen Namen der Galerie-Katalog von 1901 überhaupt noch nicht aufweist, wird also auch hier endlich vertreten sein. Der herrliche Körper dieser in ihrer majestätischen Ruhe an die Antike erinnernden und doch durchaus modernen und individuellen Gestalt ist schon häufig abgebildet worden[1]); wundervoll ist die bläuliche und meergrüne Tönung der edlen Gewandung.

1) Siehe Georg Treu, Max Klinger als Bildhauer Leipzig 1899. Mit 30 Abb. u. 4 Lichtdrucktafeln. 6 Mark.

Digitized by Google

Von dem Franzosen *Rodin* besass die Galerie bisher nur zwei seiner an Charakterisierungsvermögen fast alle gleichzeitigen Schöpfungen überragenden Bronzebüsten. Das Marmorwerk »Der Mensch und sein Gedanke« ist vortrefflich geeignet, in den Kreis seiner ganz impressionistisch gehaltenen Gruppen einzuführen, die oft abstrakte Begriffe in seltsam symbolischer Weise zu versinnlichen trachten. Dazu kommt die schöne Bronzebüste eines seeländischen Mädchens von dem berühmten Belgier *van der Stappen* und eine bemalte weibliche Terrakottabüste von dem wenig bekannten deutschen Bildhauer *Gottlieb Elster*. Den Kunstfreund Königs selbst hat *Seeböck* in Bronze porträtiert. *W. G.*

Abb. 8. Anders Zorn. Maja

Digitized by Google

DAS BILDNIS DES GIOVANNI BICCI DE' MEDICI IN DEN UFFIZIEN

IM ersten Korridor der Uffizien hängt ein Porträt, das, in Tempera auf Holz gemalt, Giovanni Bicci de' Medici darstellt.[1]) Giovanni Bicci, der Vater Cosimo's war gleichsam der »Wegbaumeister« für seine Familie, *er* bahnte die Pfade, auf denen sein Sohn und dessen Enkel zur Macht und Herrlichkeit emporsteigen sollten. Im Jahre 1407 ward Giovanni Podestà zu Pistoja, im Jahre 1421 bekleidete er, aus verhältnismässig kleinen Anfängen rastlos sich heraufarbeitend, bereits die höchste Würde der Republik, das Amt eines Gonfaloniere und als er acht Jahre später im Alter von 68 Jahren starb, folgten seinem Sarge »alle Gesandten des Kaisers, der Könige, der Venezianer und der anderen Mächte[1])«. Giovannis Ruhm erlosch nicht mit seinem Leben. Die Medici betrachteten ihn als Gründer ihrer Dynastie und hielten sein Andenken in höchsten Ehren. Für Gourmets einer historischen Bild-Anschauung wird es darum stets verlockend sein, in den »stillredenden Zügen des Ahnherrn« die typischen Wesenseigentümlichkeiten der berühmten Enkel zu erspähen. Von jener schlauen Zähigkeit, die Cosimo vom Vater erbte, kündet im Porträt der Uffizien Giovannis seltsam eingekniffener Mund mit den dünnen blutleeren Lippen; die rück-

1) Katalog der Uffizien von 1897, Nr. 43. Höhe 0,73 m, Breite 0,75 m.

1) Scipione Ammirato: Istorie fiorentine. Firenze 1848, Bd. IV, lib. XIX, p. 379.

igitized by Google

sichtslose Energie der breiten Stirne wiederum, die grossen Augen, die von innerem Leben leuchten, — all' dies ist, ebenso wie die geistvolle Hässlichkeit des Ahnherrn, auch seinem Urenkel, dem prunkenden Lorenzo eigen.

Das Porträt selbst galt immer als authentisch, und die Kopien[1]) von Bronzino, Alessandro Allori, Altissimo und Allegrini, denen allen es als Vorlage diente, zeugen von der hohen Achtung, deren sich dies früheste Mediciäer-Bildnis erfreute. Natürlich dankte es sein Ansehen zunächst der Person des Dargestellten, vielleicht aber auch seinen künstlerischen Vorzügen. Die Zeit hat dem Gemälde viel Schaden zugefügt; dann hat ein ziemlich plumper Restaurator das Rot des Gewandes aufgefrischt, den Hintergrund mit grünlich-grauen Tönen übermalt, im Antlitz gewahrt man deutlich Spuren von Verputzungen und trotz alledem verrät dies Porträt, das ersichtlich der ersten Hälfte des Quattrocento gehört, auch heute noch die Hand eines Meisters von erstem Range. Mit einer prachtvoll breiten Behandlung des Ganzen, einer grossen Formgebung, die auf einen Beherrscher des Fresko als Autor hinweist, geht eine Kunst der Charakteristik Hand in Hand, so eindringlich und grausam, dass mit der Struktur der Knochen gleichsam auch die Seele blossgelegt ist.

Der Katalog weist das Porträt Giovanni Bicci's dem *Zanobi Strozzi*[2]) zu, einem höchst mittelmässigen Schüler Fra Angelico's, dessen Stärke auf dem Gebiete der Miniaturmalerei lag. Man betrachte nur einmal seinen »hl. Laurentius«[3]) (s. d. Abb.): konnte einem Künstler, der eine so herzlich unbedeutende Gestalt geschaffen, je ein Haupt, wie das Giovanni Bicci's, gelingen? Und, Zanobi's Autorschaft einmal angenommen, könnte es sich überdies nur um eine Kopie handeln, denn Zanobi zählte im Todesjahr des Giovanni Bicci erst 17 Jahre! Vor diesem Gemälde jedoch wird niemand wohl den Eindruck einer Kopistenarbeit gewinnen. Die Zuweisung des Porträts an Zanobi Strozzi geht auf eine Stelle des Vasari[4]) zurück, steht und fällt mit der Notiz des Aretiners. In der zweiten Auflage seiner »vite«, d. h. im Jahre 1568, schreibt Vasari: »Und in der Guardaroba des Herzogs,« — d. h. Cosimo's I. — »befindet sich von Zanobi Strozzi's Hand gemalt, in einem und demselben Rahmen das Bildnis des Giovanni Bicci de' Medici und das des Bartolommeo Valori«. Das Uffizien-Porträt war ursprünglich nun ein Doppelbildnis. Noch heute gewahrt man zur Linken des Medici, vom Restaurator nahezu schwarz getönt, einen Teil vom Mantel des Valori. Als Folge der Verstümmelung des Gemäldes ergab sich auch jene spitzbogenartige Form, die seltsam genug bei einem Porträt anmutet. Ferner muss der erste Rahmen beseitigt worden sein, denn der goldene Rahmen, der mit seinen schuppenartigen Ornamenten heute das Bild einschliesst, gehört wohl dem Cinquecento. Die Tafel, die in goldenen Lettern auf blauem Grunde die Inschrift

Der hl. Laurentius von Zanobi Strozzi

1) Kopien: *Bronzino:* s. Vasari (ed. Milanesi) VII, p. 603. Diese Miniaturbildnisse, die einst das ›studiolo‹ Cosimos I. schmückten, befinden sich heute in den Uffizien (Kat. Nr. 3363). Ebendaselbst die anderen Kopien. — *Alessandro Allori:* s. R. Archivio di Stato. Firenze: ›Guardaroba.‹ Filza 111, Inserto II, Bl. 210. Am 29. Juli dieses Jahres 1586 werden Allori 25 Scudi für die Kopie angewiesen, er erhält aber dann 30. Am 26. Dezember wird die Kopie der Galerie überwiesen. — *Altissimo:* s. Vasari VII, p. 608 u. Kenner: ›Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol‹ im ›Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses‹. Wien 1897, p. 144f. R. Archivio di Stato: ›Guardaroba.‹ Filza 45, Bl. 29 wird anno 1560 ›una testa di giovanni di bicci de' medici senz' ornamento di man di Luigi fiamingo‹ erwähnt. Ich konnte ihn leider nicht nachweisen.

2) Über Zanobi Strozzi s. Crowe e Cavalcaselle: ›Storia della pittura in Italia.‹ Vol. II, p. 420 und neuerdings Langton Douglas: ›Fra Angelico. London 1900, p. 177f.

3) Kat. der Uff. Nr. 44.

4) Vasari: Le vite etc. In Fiorenza 1568, T. I, p. 363. In Milanesi's Ausgabe vol. II, p. 521 u. Anm. 1.

»IOHANES BICCI DE MEDICIS« trägt, wurde ebenfalls erst im 16. Jahrhundert dem Bilde angefügt, denn ihr Holz scheint jünger und von anderer Qualität als das des Porträts. Es lag sehr nahe, Vasari's Bemerkung auf dieses Gemälde zu beziehen. Aber nicht nur der künstlerische Wert des Bildes, sondern auch Dokumente sprechen dagegen. Kein einziges Inventar der mediceischen Guardaroba nämlich kennt ein Doppelporträt des Giovanni Bicci und des Bartolommeo Valori. Das Uffizien-Porträt jedoch wird bereits im Jahre 1553, *also volle 15 Jahre, bevor Vasari* jene Notiz drucken liess, als Einzelbildnis in einem Inventar des Palazzo Vecchio erwähnt;[1]) auch von einem Porträt Baccio Valori's ist die Rede, — aber dies war auf Stein gemalt. Beide Bildnisse werden nun öfters in den Inventaren genannt,[2]) von einem Doppelporträt wird jedoch ebensowenig wie von Zanobi Strozzi gesprochen. Seine Autorschaft erscheint nach jeder Richtung hin unbeglaubigt, hält weder der historischen Forschung noch der Stilkritik Stand. Wer aber ist der Maler dieses Porträts?

Am 19. April des Jahres 1422 wurde vom Erzbischof Amerigo Corsini durch eine feierliche Prozession die Kirche St. Maria del Carmine zu Florenz eingeweiht. *Masaccio* schilderte in einem längst zu Grunde gegangenem Fresko diese Scene, die »sagra« und zwar oberhalb der Pforte, die ins Kloster führt. In den festlichen Aufzug reihte er »eine sehr grosse Menge von Bürgern« ein; Vasari nennt mehrere, darunter »Niccolo da Uzanno, *Giovanni Bicci de' Medici, Bartolommeo Valori und diese beiden«;* — heisst es weiter — *»sind, von seiner Hand gemalt, auch im Hause des Simon Corsi, eines Florentiner Edelmannes, zu sehen«.*[3]) Dieser Wortlaut schliesst den Gedanken an ein Doppelbildnis nicht im Entferntesten aus und die künstlerischen Qualitäten des Medici-Porträts sind so bedeutend, dass man selbst an einen Masaccio als Autor denken darf. Hat er dies Porträt gemalt, so liesse es sich ziemlich genau datieren; denn Bartolommeo Valori starb bereits im Jahre 1427 und Masaccio wieder verbrachte sein letztes Lebensjahr in Rom. Das Gemälde müsste also ums Jahr 1525 oder 1526 entstanden sein. Vergleicht man nun das letzte Werk, das Masaccio in Florenz schuf, die Gruppe des »Petrus in Kathedra« der Brancacci-Kapelle mit dem Bildnis der Uffizien, so werden sich, — insofern man überhaupt Tafelbilder und noch dazu Porträts mit Fresken vergleichen kann, — gemeinsame Züge herausfinden lassen, nicht nur in Bezug auf die Grösse der Auffassung und die bedeutende Charakteristik, die Art, wie mit sparsamsten Mitteln das Höchste erzielt wird, sondern auch in der Behandlung von Details, z. B. in der starken Accentuierung der Kinnpartie, in dem breiten Nasenrücken und der Bildung des Auges. Vasari bezeichnet Simone Corsi als Besitzer des Porträts. Vielleicht irrt der Aretiner, wie so oft, auch hierin; vielleicht überliess es Simone Corsi dem Herzog, der ja darauf ausging, die Porträts seiner Ahnen zu sammeln. Im Jahre 1553 erwähnen die mediceischen Inventare, wie gesagt, zum erstenmal das Bild. Gerade um diese Zeit aber begann der Herzog seine Porträt-Kollektion anzulegen, und man kann leicht folgern, dass just damals das Gemälde seinen Eigentümer wechselte. Doch dies sind Hypothesen. Die Inventare geben keine Auskunft darüber, wo das Bild *vor* dem Jahre 1553 sich befand. Aber die blosse Thatsache, dass Masaccio ein Bildnis des Giovanni de' Medici und des Bartolommeo Valori gemalt, genügt vielleicht, um ein vorzügliches Porträt aus der ersten Hälfte des Quattrocento, das einstens diese beiden darstellte, dem oeuvre dieses Grossen vermutungsweise einzureihen.

Florenz. *EMIL SCHAEFFER.*

1) Conti: La prima reggia di Cosimo I. Firenze 1893. In dem dort mitgeteilten Inventar vom Jahre 1563 heisst es p. 139: »Uno mezzo tondo pittovi Giovanni de' Medici con cornice dorata« und auf p. 96: »Un ritratto di Baccio Valori in su la pietra alto braccie 1 1/2.«

2) S. die Auszüge aus den Inventaren am Schlusse des Aufsatzes.

3) Vasari (ed. Milanesi) II, p. 295.

ANHANG.

Reale Archivio di Stato. Firenze: *»Guardaroba«.*

Ricordi. Filza 26, Bl. 29. — 11. November 1553. »Ricordo adi detto come il barigiel hebe 2 (sic!) quadri — (hier ist das ursprüngliche o in i verbessert) — dentrovi Joanni de bicci de medici per ricavarlo«. Diese Stelle, die einzig in den Inventaren dasteht, ist ebenso dunkel wie interessant. Ricavare, die Verstärkung von cavare kann herausnehmen und kopieren bedeuten. Das Letzte scheint insofern schwer anzunehmen, als barigiel ein Eigenname und gar kein Künstler dieses Namens bekannt ist. Cosimo I. aber liess Kopien nach anderen Bildern, besonders nach Porträts stets von Künstlern ersten Ranges anfertigen und ihre Namen werden in den Inventaren auch genannt. Die Bedeutung »Herausnehmen« für »ricavare« hat, in Verbindung mit dem ausgestrichenen »un« und der darüber geschriebenen 2 mehr Wahrscheinlichkeit. Dieser »barigiel« bekam *ein* Bild, nahm den Medici heraus und lieferte 2 ab, d. h. die Bilder des Medici und des Valori. Vielleicht findet sich das Porträt des Letzteren noch in den Depots der Uffizien.

Andere Erwähnungen des Porträts: Inventar von 1553 s. oben. — »Inventario generale«. Anno 1574. Filza 107 bis, Bl. 48. Quadro di Giovanni Bicci de' Medici sopra tondo e antico. Anno 1596. Filza 190, Bl. 40. Quadro in mezzo tondo alto braccie 1 2/3, entrovj Giovanni Bicci ed ornamento messo a oro. Anno 1609. Filza 261, Bl. 82. Quadro mezzo acuato in tavola in cornice messo a oro con il ritratto di giovannj bicci de' Medici.

Die Erwähnungen des Valori-Porträts: Inventar von 1553 s. oben. Anno 1560. Filza 45, Bl. 61. »Un quadro di tela dipintovj anzi di pietra ed ornamento di Legnio ritrattovi baccio valori. Porträts des Valori ohne nähere Bezeichnung Filza 65, Bl. 62 u. Filza 107 bis, Bl. 94. Möglicherweise beziehen sich all' diese Bildnisse auf den jüngeren Valori, obschon es auch vom älteren einige Porträts gegeben haben muss: s. Vita di Bartolommeo di Niccolo di Taldo di Valore Rustichelli, scritta in lingua latina da Luca di Simone della Robbia e fatta volgare da Messer Piero della Stufa im Arch. stor. it. IV. Firenze 1843, p. 238. »Eins,« — d. h. Bart. Valoris — *»imago a multis expressa,* miroque fuit artificio«.

P. P. Rubens. Maria verleiht dem heil. Ildefonso ein geistliches Gewand. Petersburg, Ermitage

DIE VLÄMISCHEN UND NIEDERLÄNDISCHEN MEISTER IN DER ERMITAGE ZU ST. PETERSBURG

VON MAX ROOSES IN ANTWERPEN

WENN man den lebhaften Newski-Prospekt verlassen hat und rechter Hand über den Alexandergarten und den Schlossplatz schreitet, erreicht man im Anfange der Millionaja und neben dem Winterpalais den bescheideneren Palast der Ermitage, welcher mit seinen feinen, edeln Linien griechischen Stils günstig von dem Barockprunk seines grossen Nachbars absticht. Der Eingetretene befindet sich in einem wahrhaften Palast: Säulen, Statuen, Treppen, Marmorgänge, seidene Tapeten an den Wänden, vergoldete Sitzbänke und Diener in fürstlicher Livree; man glaubt sich in den Gemächern des Kaisers zu befinden und es ist auch in der That so. Das überreich ausgestattete Kaiserliche Museum in Wien ausgenommen, ist keine Gemäldegalerie der Pracht dieses Gebäudes ebenbürtig.

Durch den Inhalt kann die Ermitage mit den grössten und berühmtesten Museen um den Preis ringen. Es giebt in der Welt weder ein Museum, wo die holländische Schule des grossen Jahrhunderts so vorzüglich vertreten ist wie hier, noch ausser Madrid ein solches, wo die spanische Schule so reich auftritt und ausser Paris keines, das über so ausgezeichnete Exemplare verfügt. Und auch von den grössten Meistern vlämischer und italienischer Schule sind prächtige Werke im Überfluss vorhanden.

Dass alle diese Herrlichkeiten soweit von der grossen Strasse abgekommen sind, dass es nur wenigen vergönnt ist, sie aufzusuchen, ist sicher beklagenswert; dass sie andererseits die Mühe der langen Reise lohnen, ist ebenso gewiss. Sie sind dorthin gekommen dank dem erlauchten Kunstsinn der Fürsten des Landes; Peter der Grosse, Katharina II. und ihre Nachfolger haben wetteifernd mitgewirkt zur Bereicherung der grossen Sammlung. An Geld fehlte es ihnen nicht und glücklicherweise ebensowenig an gutem Geschmack und Rat durch befugte Mitarbeiter. Im 18. Jahrhundert, einer Zeit, in der Holland und Flandern die Verkaufssäle für ihre Kunstschätze geworden waren, bereicherten sich Frankreich, Deutschland und

Digitized by Google

auch Russland mit Dingen, für welche dem heimatlichen Nationalstolze das Gefühl fehlte, um sie für das Land anzukaufen, und die der Bürgerschaft gleichgültiger waren als gewebte Tapeten und gemünztes Gold. Der grösste Teil dieser Perlen aus Hollands Krone ist zu Geld gemacht und für immer dem Vaterland verloren, nur ein Trost blieb uns Niederländern, nämlich dass diese Verbannten die Verbreitung des guten Namens unserer Schule durch die ganze Welt befördern halfen.

Seltsam genug, Katharina und ihre Nachfolger kauften die meisten und schönsten der holländischen und vlämischen Gemälde nicht am Ursprungsorte, sondern in Frankreich, England und Deutschland. In Paris war der grösste Kunstmarkt des 18. Jahrhunderts, und aus den weltberühmten und fabelhaft reichen Sammlungen Crozat, Choiseul, Randon de Boisset und Conti gingen Schiffsladungen mit Meisterwerken nach St. Petersburg. Hierzu kam das Museum von Malmaison — von der Kaiserin Josephine durch die Gemälde begründet, welche aus Kassel entführt worden waren —, die Galerie Brühl in Dresden, das Kabinett von Lord Walpole und verschiedene andere, worunter auch das von Wilhelm II., König von Holland, vermeldet zu werden verdient, welche ganz oder teilweise nach dem Norden zogen. Die spanischen Gemälde wurden hauptsächlich gekauft auf den Auktionen des Prinzen des Friedens, Manoël Godoy, von Gessler, dem russischen Konsul zu Cadix, von Paez de la Cadeña, dem spanischen Minister zu St. Petersburg, und des Marschalls Soult, welch letzterer einen langen Feld- und Raubzug in Spanien hinter sich hatte.

P. P. Rubens. Bildnis seiner ersten Frau, Isabella Brant. Petersburg, Ermitage

Die alte vlämische und holländische Schule ist nur kärglich vertreten. Abgesehen von der »Verkündigung« von Jan van Eyck, sowie von zwei ihm zugeschriebenen Flügelstücken und dem Triptychon von Lucas van Leyden, der »Genesung des Blinden von Jericho« sind keine bedeutenderen Werke zu melden. Mit Ausnahme des letztgenannten Meisters wollen wir unsere Übersicht denn auch auf die Meister des 17. Jahrhunderts beschränken, die — wie wir bereits erwähnten — eine wahrhaft glänzende Stellung im Kaiserlichen Museum einnehmen.

* * *

DIE VLÄMISCHE SCHULE.

Petrus Paulus Rubens.

Von Rubens sind 54 Gemälde in dem Katalog angegeben, wozu noch fünf alte Kopien kommen. Sechs dieser Werke sind ihm irrtümlich zugeschrieben, dagegen sind zwei, die schönsten Porträts, welche das Museum von ihm besitzt, unter van Dyck vermerkt. Die Gesamtzahl beträgt also 50 Werke des grossen Vlamen. Eine ungeheure Zahl, jedoch nur eine Ziffer, die noch kein genaues Bild zu geben vermag von der Bedeutung der persönlichen Beteiligung des Meisters an seinen Werken.

In diese Zahl sind übrigens zwanzig Skizzen inbegriffen, welche in ihrer Art sehr bemerkenswert sind, andererseits aber den vollendeten Gemälden nicht an die Seite gestellt werden können. Unter den Porträts befindet sich ein halbes Dutzend von mittelmässigem Werte und unter den übrigen Bildern sind noch fünf von untergeordnetem Range, so dass schliesslich neunzehn Bilder von hervorragendster Bedeutung übrig bleiben; immerhin ist diese Gruppe an Umfang und Beschaffenheit so gross, dass jedes Museum der Welt sich ihrer rühmen würde.

Die religiösen Bilder haben ungleichen Wert. Eine »Anbetung der Könige« und eine »Maria, welche den Rosenkranz dem hl. Dominicus überreicht«, sind grosse, dekorativ behandelte Bilder, die Rubens durch seine Schüler malen liess zur Ausstattung von weniger begüterten oder abgelegenen Kirchen, und die er übermalte. Ein »Christus bei Simon dem Pharisäer« und eine »Kreuzabnahme«, aus der Kapuzinerkirche von Lier stammend, sind dagegen Werke, die dem Meister Ehre machen. Das erste lacht uns entgegen mit jenen reichen Farben, die er seinen festlichen Darstellungen verlieh, während seine dramatische Kraft aus den missgünstigen Ge-

Digitized by Google

sichtszügen und den neiderfüllten Gebärden der Priester und Pharisäer spricht. Die »Kreuzabnahme« steht weit unter derjenigen der Hauptkirche von Antwerpen; jedoch unter dem halben Dutzend jener Auffassungen desselben Themas, welche Rubens kurz nach der Vollendung seines Meisterwerks vom Jahre 1612 lieferte, ist diese wohl die beste. Sie beweist ebenso wie die anderen Kreuzabnahmen, dass die erste den Vorwurf auf so vollkommene Weise zum Ausdruck gebracht hat, dass sie jede andere dieser Darstellungen, von Rubens oder von welchem Meister auch, übertrifft. Zugleich bezeugt sie die unerschöpfliche Fruchtbarkeit seiner Schaffenskraft, die ein und denselben Gedanken auf so verschiedene Weise auszusprechen vermochte, stets neu, stets bewunderungswürdig.

Reicher ist der Fabelerzähler vertreten. Ein kleiner Silenenzug aus der Reihe jener Aufzüge, in denen der Meister so ausgesucht gute Typen der ausschweifenden Geniesser gab; »Venus und Adonis«, wovon das Mauritshaus ein zweites, weniger bedeutendes Exemplar besitzt und das an eine der lieblichsten Gruppen von Tizian erinnert; »Perseus und Andromeda«, flach wie eine Wandmalerei; und dann auf Leinwand eine Wiederholung der Darstellungen, mit welchen Rubens das Innere seines Hauses bemalte; endlich »Bachus auf dem Fass«, eines seiner letzten Werke, leuchtend, von saftiger Farbe und spielendem Licht; sie alle gehören zu Rubens Meisterwerken. Die Statue der Ceres in einer Nische, umringt von schalkhaften Liebesgötterchen, ist eins der reizendsten Bildchen des grossen Kindermalers (Abb. S. 46).

Zwei Landschaften sind dort: eine, »der Regenbogen«, wovon der Louvre eine mittelmässige Wiederholung besitzt, aus des Meisters früherer Zeit, als er sich noch der Werke des Annibale Caracci erinnerte und idyllische Landschaftsdarstellungen malte; und eine andere, »die festgefahrene Karre«, aus seinen letzten Jahren stammend, als er draussen wohnte und dort das Land und seine Bewohner malte, sowie er sie vor Augen hatte.

P. P. Rubens. Bildnis seiner zweiten Frau, Helene Fourment. Petersburg, Ermitage

Die Skizzen nehmen in der Ermitage unter den Werken von Rubens einen ansehnlichen Platz ein. Nirgendwo, selbst nicht einmal in der Pinakothek in München, welche die Entwürfe der Medici-Galerie besitzt, noch in Madrid, wo sich diejenigen der »Figuren und Triumphe des hl. Sacraments« befinden, trifft man so viele und bedeutende an: sieben Stück für den Einzug des Kardinal-Infant in Antwerpen, fünf für die Medici-Galerie, zwei für die Plafonds von Whitehall, eins für die »Geschichte Constantin's des Grossen«, und dann noch fünf für besondere Bilder. Die Skizzen für den Einzug des Ferdinandus sind weitaus am bedeutendsten. Sie zeigen uns, mit welch leichter verschwenderischer Hand Rubens die grossen Reihen schuf, mit denen er eine ganze Stadt zierte, und die unter seiner Leitung durch alle hervorragenden Künstler, welche Antwerpen damals besass, ausgeführt wurden (Abbildung Seite 48). Die Skizzen der Medici-Galerie sind leicht hingeworfene Entwürfe der ersten Auffassung einiger der grossen Zusammenstellungen, welche später in den zweiten Skizzen bestimmter werden sollten. Diejenigen für Whitehall gehören zu den unzähligen und meistens prächtig gemalten Stücken eines Werkes, das in seiner Gesamtheit zu den wenigst bedeutenden von Rubens gehört.

Unter den Skizzen für besondere Gemälde verdient diejenige für das »Mirakel des hl. Ildefons« besonders genannt zu werden. Das Bild (in der Wiener Gemäldegalerie) gehört zu den herrlichsten Schöpfungen von Rubens und der Malerei überhaupt, es veranschaulicht in einem dreiteiligen Bild in der Mitte die Mutter Gottes, welche dem hl. Ildefons die Casel überreicht und auf den Seitenflügeln die Erzherzöge Albrecht und Isabella in betender Haltung. Auf der Skizze sind die drei Teile in einen zusammengeschmolzen, die Erzherzöge wohnen dem Wunder bei; der Schauplatz

Digitized by Google

P. P. Rubens. Statue der Ceres
Petersburg, Ermitage

ist ausserhalb der Kirche verlegt, was nicht in Übereinstimmung ist mit der Legende und der späteren Bearbeitung (Abb. S. 43).

Gerade in seinen Skizzen verrät Rubens die ihm eigentümliche Begabung; er malt sie ohne weiteres Zögern in breiten Zügen, überzeugt von der Sicherheit seiner Hand und kaum imstande, den überfliessenden Reichtum seiner Ideen schnell genug auf die Leinwand zu bringen. Die Farben deutet er mit einigen Strichen an, stets heller und blasser wie in dem Gemälde, denn seine erste Sorge ist, licht zu bleiben. Alle seine Skizzen waren Improvisationen, die er bei näherer Überlegung verbesserte, aber in den grossen Zügen beibehielt.

Die Porträts sind der wichtigste Teil der Werke von Rubens, welche die Ermitage besitzt. Die ihm irrtümlich zugeschriebenen ausgenommen, bleiben noch zehn ersten Ranges übrig. Eins, dasjenige des Herzogs von Bucquoy, ist nur eine Skizze in Graumalerei mit einigen Farbenstrichen. Es zeigt uns das Bildnis des Feldobersten in einer reichen, sinnbildlichen Umrahmung, wie Rubens drei derartige zu Ehren grosser Persönlichkeiten malte. Ein anderes ist das frische, liebe Gesichtchen einer Kammerjungfer der Infantin Isabella, die wir aus der meisterlichen Zeichnung, welche Rubens von ihr machte, näher kennen lernen und worauf einer seiner Bedienten mit ungeübter Hand schrieb: »Zaeldochter der infante.« Dann kommt die herrliche, triumphierende Helene Fourment, seine zweite Frau, mit dem Federfächer in der Hand. Ferner Susanne Fourment, ihre Schwester, der Liebling von Rubens, und endlich Isabella Brant, seine erste Gattin: die drei Frauen, welche ihm das Liebste auf Erden — für ihn die Personifizierung der Schönheit, des Geistes und der Güte waren (Abb. S. 44 u. 45).

Diese Susanna Fourment und Isabella Brant haben in den letzten Jahren hier und da zu Meinungsverschiedenheiten Anlass gegeben. Früher wurde die erstere van Dyck zugeschrieben und für das Porträt einer unbekannten Dame mit ihrer Tochter gehalten; bei meinem ersten Besuch der Ermitage erkannte ich in ihr ein Werk von Rubens und das Porträt von Susanne Fourment; es ist dieselbe Person, wie jene Frau mit dem Strohhut in der National Gallery von London, und die Dame aus der Familie Boonen im Louvre. In dem Katalog von 1895 erhielt das Modell seinen richtigen Namen, blieb jedoch van Dyck zugeschrieben. Schlimmer noch, Isabella Brant, die immer für ein Werk von Rubens durchgegangen war, wurde nun wegen der offenbaren Übereinstimmung der Behandlung mit derjenigen der Susanna Fourment und infolge einer Bemerkung von Wilhelm Bode, der am liebsten alle von Rubens gegen 1620 vollendeten Porträts van Dyck zugeschrieben hätte, auch unter den Namen dieses letzteren gesetzt. Ich habe damals die Unhaltbarkeit dieser Ansicht auseinandergesetzt und bei meinem letzten Besuch zu St. Petersburg sah ich mit Vergnügen, dass alles in Ordnung gebracht war und Rubens zwei seiner Meisterwerke wiedergegeben worden waren.

Über Isabella Brant, deren Abbildung beigefügt ist, noch einige Worte. Sie war die älteste Tochter von Jan Brant, Amtsschreiber und später Schöffe von Antwerpen und wurde getauft in der Liebfrauenkirche am 20. Oktober 1591. Rubens verheiratete sich mit ihr am 3. Oktober 1609. Sie schenkte ihm drei Kinder: Clara Serena, die früh starb, Albert und Nicolaus. Sie verschied den 20. Juni 1626. Lobspendend und rührend war das Zeugnis, welches Rubens in einem Brief an seinen Pariser Korrespondenten Pierre Dupuy wenige Tage nach ihrem Tode von ihrem Charakter ablegte: »Ich habe wahrlich eine vortreffliche Lebensgefährtin verloren, die man liebhaben mochte und musste aus dem guten Grunde, weil sie keins von den Gebrechen ihres Geschlechts besass; in ihr war weder Unwilligkeit noch irgend ein andres weibliches Gebrechen; sie war lauter Güte und Lieblichkeit und wurde in ihrem Leben wegen ihrer Tugenden verehrt und nach ihrem Tode durch jeden betrauert.«

Rubens malte sie wiederholt: das erste Mal in der lieblichen Gruppe, welche die Pinakothek in München hat, wo das junge Paar nebeneinander sitzt im Glück der Flitterwochen und im festlichen Hochzeitsschmuck; sie, vertraulich die Hand in die seine schmiegend, stolz auf ihren Mann; er, sich innig und gütig zu ihr neigend, glücklich im Besitze seines

Digitized by Google

jungen lieben Weibchens. In späteren Jahren malte er sie verschiedene Male als Brustbild; das Mauritshaus im Haag, die Königliche Sammlung zu Windsor-Castle, die Uffizien in Florenz, das Wallace-Museum in London und verschiedene andere Sammlungen besitzen dergleichen Bildnisse.

Die Ermitage besitzt das vollendetste und schönste ihrer Porträts. Sie sitzt in einem Lehnstuhl bis über die Kniee nach unten im Bilde; die eine ihrer Hände ruht in ihrem Schoss und hält einen Rosenzweig, die andere liegt auf dem Arm des Sessels und hält einen Fächer von Straussenfedern. Sie trägt einen rot und gold gestreiften Rock, ein goldfarbiges Leibchen und darüber eine schwarzseidene Mantille, einen Halskragen mit Spitzenläppchen, eine doppelte Perlenschnur, eine goldene, emaillierte Kette, die dreimal doppelt auf die Brust fällt und die auch von Susanna und Helene Fourment getragen wurde, wenn sie Rubens malte. Rechter Hand sieht man das Portal, welches den Binnenhof des Rubenshauses von dem Garten trennte, darüber der blaue, leicht bewölkte Himmel; links eine rote Gardine.

Dieses Bild ist wohl das beste, das die Ermitage von Rubens besitzt. Es ist eine Pracht — dieses Gemälde. Der Hintergrund ist zusammengehalten durch das graue Gebäude und den blaugrauen Himmel; die rote Gardine ist tief in der Farbe, jedoch fast ohne Glanz, nur einige mattleuchtende Reflexe auf den Faltenbrechungen. Die Frauenfigur kommt auf diesem gemässigten Tone in voller Kraft zum Ausdruck. Es ist nicht mehr die achtzehnjährige Braut, die wir hier sehen; fünfzehn oder sechzehn Winter müssen vergangen sein, seitdem Rubens sie zum erstenmal malte. Die Frische des Gesichts hat nachgelassen, die Hautfarbe ist gebräunt und das Rot der Wangen ist stärker geworden, die Familienzüge sind ausgesprochener, die dünnen Brauen gehen schräger in die Höhe, die Kinnbacken treten mehr heraus und das Kinn ist spitz geworden; wir sehen eine Frau von vierunddreissig Jahren vor uns, die zu früh gealtert ist. Sie ist kostbar gekleidet, ihr Ausdruck verrät jedoch nicht das Gefühl des Behagens; möglichst einfach ist das dunkelbraune Haar gehalten, unregelmässig über die Stirne und ganz glatt nach hinten gestrichen.

Isabella Brant zeichnet sich nicht durch besondere Schönheit aus; sie ist eine Frau des höheren Bürgerstandes, nicht stolz auf die fürstliche Pracht ihrer Gewandung und ihrer Umgebung, im Gegenteil gütig und anmutig. Ihre Lippen haben sich zu sanftem Lächeln verzogen, ihr Blick ist verständig und klar. Ruhig sitzt sie da, mit demselben stillen Blick und voll Vertrauen schaut sie ihren Mann an, wie sie fünfzehn Jahre früher an seiner Seite in die Welt blickte. Aber damals war das Zittern freudiger Hoffnung und jugendlicher Erwartung in ihrem Auge zu lesen, heute ist es Zufriedenheit über ihr Los und Frieden mit der Welt. Und ihr Porträt trägt den Stempel des grossen Meisters, ihre Haltung ist lose und gefällig, ihre stille, sanfte Seele spricht aus jedem Zug, aus jedem Fältchen ihres ganzen Wesens, sie lebt fort in der vollen Wahrheit und in dem unverwelklichen Farbenglanz dieser Verewigung.

Das Bild ist unumstritten ein Prachtporträt. Es wurde gegen Ende des kurzen Daseins der ersten Gattin des Meisters gemalt und ohne Zweifel hing es einige Jahre nach der Vollendung in seinem Zimmer zum Andenken an die innig verehrte Mutter seiner Kinder. Es ist eins der naturgetreusten Porträts, die Rubens jemals gemalt hat. Das britische Museum besitzt eine Zeichnung in schwarzer Kreide nach dem Leben, in aller Einfachheit und ohne Schmuck, die in dieser Malerei unverändert wiedergegeben ist.

Es gehört zu den Werken aus der Mitte der Laufbahn des Künstlers und ist ein treffendes Zeugnis für die Weise, wie er um 1625 das Porträt auffasste. In dieser wie in jeder anderen Gattung seiner Kunst besserte er stets seine Technik. In seinen ältesten bekannten Bildnissen, dem Herzog und der Herzogin von Mantua, in den Jahren 1604—1606 gemalt und jetzt im Museum von Mantua, liebt er das Stattliche, Majestätische und verfällt leicht ins Romantische. Nach seiner Rückkehr nach Antwerpen wird er ruhiger, sittsamer, wie in seinem Bildnis von Nicolas Rochox in dem Museum von Antwerpen, gezeichnet 1613 bis 1615, stattlich und steif in der Haltung, flach und poliert in der Farbe. Einige Jahre später, 1618 bis 1620 ist er blühender und farbiger, wie wir in

P. P. Rubens. Skizze. Petersburg, Ermitage

Digitized by Google

Digitized by Google

KUNST UND LEBEN IN ENGLAND

VON HERMANN MUTHESIUS IN LONDON

(Fortsetzung)

Abb. 1. E. A. Abbey. Die Kreuzfahrer beim Anblick Jerusalems

DAS bedeutendste Ereignis in der Geschichte der neueren englischen Malerei und eines der bedeutendsten in der modernen Kunstentwickelung überhaupt ist das Auftreten der englischen Präraffaeliten. Nicht dass sie, wie etwa die romantischen Landschafter oder die französischen Realisten, neue Werte rein malerischer Art in die Kunst unserer Zeit eingeführt hätten; aber die von ihnen verursachte Bewegung war dennoch eine der tiefsten und im allgemein künstlerischen Sinne bedeutendsten, die sich je abgespielt haben. Überblickt man die Entwickelungsreihe der Kunstproduktionen des 19. Jahrhunderts, so bleibt das Auge mit gesteigertem Anteil auf den Bildern der Präraffaeliten haften. Hier spriessen plötzlich Blumen von saftigster Farbenpracht und berauschendem, fast exotischen Dufte empor. Aber trotz des Seltsamen, das aus der Erscheinung spricht, mutet uns ihr Geist merkwürdig fesselnd an, wir fühlen es, hier weht uns der Hauch eines innersten Geheimnisses unseres modernen Empfindens entgegen, hier werden Gefühlswerte in die That umgesetzt, die sich unbemerkt in unserer Brust angesammelt hatten und der Auslösung harrten.

Wie kam es, dass sie in England zuerst ausgelöst werden sollten, in jenem Lande des kühlen Geschäftsgeistes, der abgeklärten, leidenschaftslosen Verstandesmenschen? Und wie konnte der Ausbruch einer romantischen Gefühls- und Empfindungskunst, wie sie das Präraffaelitentum darstellt, gerade hier Boden gewinnen, wo sich die ganze Lebensauffassung durch das rücksichtslose Bekennen zum rein Zweckmässigen, Ungekünstelten, Nüchternen ausgezeichnet, in einem Lande, das sich gerade damit zur Führerin in der Entwickelung einer neuen Art von Lebensformen gemacht hatte? Wie verträgt sich eine reine Stimmungskunst, wie die präraffaelitische, mit jener Realistik, deren Vorwalten sich, wie früher bemerkt, in den Künsten des täglichen Lebens, in der Kleidung, im Hausbau, in Architektur und Kleinkunst in England so klar ausspricht?

Wir befinden uns hier sogleich mitten in dem seltsamen Widerstreit, der in der modernen

Digitized by Google

Kunst überhaupt zwischen Realistik und Stimmungsbestrebungen obwaltet. Augenblicklich lässt sich dieser Streit wohl am auffallendsten in der neuesten kontinentalen Kleinkunst beobachten, wo die Wogen beider Gebiete hoch gehen. Man behauptet dort in mathematischer Schärfe rationalistisch zu bilden, man versteigt sich bis zur Forderung der »Ausschaltung der Phantasie« aus der Tektonik und steckt im tiefsten Banne stimmungmachender Phantastik. Die Verquickung, man möchte sagen Vermählung beider Elemente ist indessen nicht so ungewöhnlich, wie sie im ersten Augenblicke erscheint. Ja man kann sagen, sie ist stets das Charakteristische der nordischen (germanischen, im Gegensatz zur klassischen) Kunstübung gewesen, wo diese unbeeinflusst auftrat. Das Klassische ist der Gegenpol dazu, hier gilt die reine, sinnfällige »schöne Form«. Aber der nordische Geist liebt die Verschmelzung von Wahrheit und Dichtung, von Realistik und Phantastik, wir begegnen ihr bei den Romantikern, in klar ausgesprochener Weise bei den altdeutschen Meistern, in überzeugender Form in der Gotik selbst. Dadurch, dass die moderne Kunst beide Elemente in so seltsamer Vermischung zeigt, bekundet sie eben gerade ihre Herkunft am deutlichsten, sie trägt den Stempel des nordischen Ursprungs klar aufgeprägt.

Wird so schon der Umstand, dass gerade aus dem Lande der ausgesprochensten Zweckmässigkeit die stärkste Gefühlswelle in die moderne Kunst gesandt werden konnte, seiner Seltsamkeit entkleidet, so macht ein Blick auf die allgemeine Geistesbewegung, die England im 19. Jahrhundert eingeschlagen hat, den Vorgang noch besonders erklärlich. Diese Bewegung ist eine sehr merkwürdige gewesen. Man braucht heute nur die im Lichte rationalistischen Denkens mit sieghafter Klarheit vorgetragenen Freiheitsbetrachtungen Macaulay's und Buckle's zu lesen, wie sie in England in der ersten Hälfte des Jahrhunderts das Feld beherrschten, und damit die heutige Geistesrichtung vergleichen, um sich des inzwischen eingetretenen Wandels bewusst zu werden! Dort wird die wissenschaftliche Erkenntnis, die Befreiung von jeder Art religiösem, als Aberglauben bezeichneten Mysticismus als die Quelle wirklichen Kulturfortschrittes, von Civilisation und Wohlstand bezeichnet, und heute schwelgt die bessere englische Gesellschaft förmlich in Mysticismus und kirchlichem Ritualwesen, und eine starke kirchlich-reaktionäre Partei begrüsst jeden Versuch mit Hohngelächter, dem Sturmschritte, mit dem sie sich dem römisch-katholischen Ziele nähert, Einhalt zu thun. Die Frauen der heutigen englischen Gesellschaft belagern die Wahrsagerinnen, die in den besten Vierteln Londons flotte Geschäftsbetriebe unterhalten, und unter der Bezeichnung christian science ist eine förmliche Wiederbelebung des »Besprechungs«- oder Sympathieheilschwindels eingeführt und in hohem Schwunge. Vor einigen Jahren unterhielt die »Times« ihre Leser den ganzen Sommer hindurch mit einem mit der Miene tiefsten Ernstes geführten Briefwechsel über Geisterspuk. Auf sozialem Gebiete haben die Ansichten Englands ebenfalls eine volle Umkehr erfahren. Buckle behandelt in einem besonderen Abschnitte seines Buches über die Civilisation die »Beschützungspolitik« der kontinentalen Staaten und weist es von dem damaligen englischen Standpunkte aus mit Verachtung zurück, dass einem englischen Bürger Zwangsmassregeln über die Erziehung seiner Kinder zugemutet, der englische Arbeiter durch Regierungsschutz entmündigt werden sollte. Und 1870 führte das Parlament den Schulzwang nach kontinentalem Muster ein, fünfundzwanzig Jahre später kopierte es sogar unsere deutschen Arbeiterschutzgesetze! Auf wirtschaftlichem, nationalökonomischem Gebiete dieselbe Erscheinung, fast überall sehen wir im Verlaufe des 19. Jahrhunderts eine völlige Umkehr von den früheren Zielen in England eintreten.

In der Kunst äusserte sich seit den fünfziger Jahren das Überhandnehmen von Stimmungselementen in derselben auffallenden Weise wie in der Religion und zwar in der Litteratur nicht minder wie in der bildenden Kunst. Die künstlerische und die religiöse Bewegung sind in dieser Beziehung als Parallel-Strömungen nach demselben Zielpunkt hin aufzufassen. Die Malerei war es, die durch die Persönlichkeit Rossetti's, der ein Dichter mit dem Worte und dem Pinsel zugleich war, der Krystallisationskern für eine ganze, zu Zeiten hochgehende »ästhetische« Bewegung wurde, die die weitesten Kreise erfasste, und die in der Folge für England künstlerisch von der allerweitreichendsten Bedeutung werden sollte. An dem Präraffaelismus hat sich das Kunstverständnis breiterer Kreise in England emporgerankt, im Anschluss an ihn trat das merkwürdige Ereignis ein, dass England im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts fast künstlerisch führend und tonangebend wurde.

Eigentlich wollten die Präraffaeliten etwas ganz anderes, als jene Gefühlswellen heraufbeschwören, in denen sich ihr Einfluss am kräftigsten äusserte. Das Ziel der Vereinigung der jungen Männer, die sich damals zu der »Präraffaelischen Brüderschaft« verbanden, war der Protest gegen jene Verbindung von Schematismus und Anmaassung, die der Begriff »Akademie« für sie ausmachte. Ähnliches haben wir im letzten Jahrhundert in allen Ländern erlebt. Die wirklich massgebende Kunst des ganzen Jahrhunderts ist eigentlich ein beständiger Kampf gegen die Akademien gewesen, ein Kampf des individuellen Kunstempfindens gegen den staatlich sanktionierten Kunstkodex, ein Kampf der echten, d. h. persönlichen Kunst gegen die durch Kommissionsbeschluss festgesetzte und durch äusseres Ansehen aufrecht erhaltene Kunst der Akademien. Hier kam als Angriffsgegenstand der ganze verstaubte Apparat der alten, auf Raffael und der Antike fussenden Ästhetik in Betracht, die durch die Akademie künstlich aufrecht erhalten wurde. Gegen alles das verschworen sich die drei erst am Eingang in die Zwanziger stehenden jungen Leute Rossetti, Holman Hunt und Millais. Ihr Anreger war der seine eigenen Wege gehende grosse Einsame Ford Maddox Brown gewesen, eine jener Naturen, die von ihrer Zeit unerkannt, ja verlacht, dennoch die ihnen vom Geschick

zugeteilte Aufgabe standhaft erfüllten, der Welt neue Wege zu zeigen, unbekümmert darum, dass erst die Nachwelt sie in breiterem Strome wandeln würde. Ford Maddox Brown wird einst als einer der Heroen der Malerei des 19. Jahrhunderts dastehen.

Die Präraffaeliten betonten in ihrem Programm »Rückkehr zur Natur« — den in den kunstgeschichtlichen Entwickelungen so oft ausgeworfenen Rettungsanker. Ein Vorbild für die liebevolle Anlehnung an die Natur sahen sie in den frühen Italienern, von deren Werken ihnen einige schlechte Kupferstiche Auskunft gaben. Daher der Name, den sie sich zulegten. Er ist so beziehungslos zu dem, was er heute bezeichnet, wie der Name Gotik zur mittelalterlichen Baukunst, der Name Queen-Anne-Richtung zu der weiter vorn geschilderten Architekturbewegung ist. Er ist vor allem nicht für das naturalistische Element in der Bewegung gültig geblieben, sonst hätte weder Rossetti, noch später Burne-Jones zu den Präraffaeliten gerechnet werden dürfen, die die heutige Volksmeinung doch als ihre Führer erkennt. Einige englische Knnstschriftsteller machen freilich noch einen Unterschied zwischen den eigentlichen, d. h. den naturalistischen Präraffaeliten und der Rossetti-Gruppe. Aber dies ist der allgemeinen Meinung gegenüber bedeutungslos. Nach dem heutigen Sprachgebrauche verbindet man mit den Präraffaelitentum die Vorstellung der eigentümlichen dekorativen Linie und der Gefühlswerte, die Rossetti in seine Gemälde legte und in denen ihm eine ganze Schule anderer Künstler folgte. Wen man zu dieser Schule im einzelnen rechnen soll und wen nicht, darüber sind die Meinungen verschieden, darüber kann auch nur die persönliche Auffassung und diese selbst mit Ansehung desjenigen Umstandes entscheiden, ob die betreffenden Künstler selbst zu der Schule gehören wollen oder nicht. So wird man den grossen Künstler Watts zur Präraffaelitengruppe rechnen, obgleich er sich dagegen verwahrt, zu ihr zu gehören.

Die naturalistischen Absichten der Präraffaeliten sind in einer eigentümlichen Befangenheit stecken geblieben. Entgegen dem kraftvollen Ernst der kontinentalen Realisten, welche der Natur mit grosszügigem Empfinden auf den Leib rückten, hielten sich die englischen an das kleine Detail, das sie in einer mikroskopisch genauen Art nachbildeten. Wohl haben Holman Hunt, der diese Richtung am schärfsten vertritt, Ford Maddox Brown und einige andere, wie Arthur Hughes, W. L. Windus, Ch. A. Collins, John Brett, den eigenartigen Wirkungen des freien Lichts auf den Grund zu kommen versucht, Holman Hunt unternahm sogar eine eigene Reise nach Palästina, um für seine biblischen Bilder die richtige örtliche Beleuchtung zu studieren, allein sie vermögen dadurch, dass sie ein haarscharfes Detail alles beherrschen lassen, nicht überzeugend zu wirken. Und so sind sie zu dem, was sie eigentlich erstrebten, dem tieferen Eindringen in die Natur, nicht gelangt. Dieses Eindringen in die Natur, das malerische Erfassen derselben hat sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer schärfer als das Problem der Beleuchtung, der atmosphärischen Stimmung, der Nüancen, die Luft und Licht in der Erscheinung des Gegenstandes ausmachen, zu erkennen gegeben. Die Lösung dieser Probleme blieb dem Impressionismus vorbehalten und das Präraffaelitentum hat hierzu nichts beigesteuert. Der eigentliche Wert der Bilder auch dieser naturalistischen Gruppe der Präraffaeliten liegt auf einem ganz andern Gebiete: dem der innigen Versenkung in ihren Gegenstand, gegenüber der damals herrschenden Äusserlichkeit und Oberflächlichkeit, in der warmen Aufrichtigkeit, mit dem sie sich ihm näherten, der Liebe, mit der sie der Natur beizukommen suchten. Mit dem jetzt 74jährigen Holman Hunt wird sich dieser Detail-Naturalismus wohl, ohne wesentliche Spuren zu hinterlassen, aus der Malerei der Gegenwart entfernen.

Ganz anders steht es mit der Richtung, die die Rossettigruppe vertrat. Sie ist die eigentliche lebendige geblieben, und von ihr strahlten die grossen Werke aus, die einer neuen Kunstrichtung das Gepräge aufdrückten. Zwar hat auch sie zunächst manche Schwankungen durchgemacht. Die saftige sinnliche Glut Rossetti's hatte sich schon bei dem Künstler, den man wohl als den Erben des Meisters betrachten kann, Burne-Jones, in eine zwar noch farbentiefe, aber in Bezug auf Empfindung stark asketische Richtung umgewandelt. Aus dem Liebesdurst, von dem uns die Rossetti'schen Lippen und der verlangende Blick seiner Frauen erzählen, war eine himmlische Sehnsucht geworden, die sich in den mageren Gesichtern und den schweigsam blickenden, tiefliegenden Augen seiner Ritter und Frauen ausspricht. Aber trotz allem tritt uns doch eine starke Macht aus den Werken dieses Meisters entgegen. Machtvoll war vor allem auch sein Einfluss auf das Volk, er ist in England populärer als irgend ein anderer Maler geworden. Reproduktionen nach seinen Werken sind heute in jedem Hause, selbst in der Hütte des Arbeiters, zu finden, während der reiche Sammler seine Gemälde oder Zeichnungen zu den Glanzstücken seines Bestandes rechnet. In dieser Beziehung bedeutet sein Tod einen Abschnitt in der englischen Kunst, denn es ist kein Ersatz für ihn vorhanden. Stimmung und vor allem auch ein grossartiger Farbensinn, nicht zuletzt aber die grosse dekorative Linie in seinen Bildern machen ihn zu einem grossen Meister aller Zeiten.

Aber ein gewisser, dem Leben abgewandter kranker Zug ist an ihnen nicht minder zu beobachten. Er tritt bei den Schülern und Nachahmern Burne-Jones' noch mehr hervor wie bei dem Meister, weil er dort nicht die starken Gegenwerte zur Seite hat. Evelyn de Morgan, J. M. Strudwick, Marie S. Stillman sind dahin zu rechnen, auch Spencer Stanhope, der sich vorwiegend in kirchlicher Wandmalerei bethätigt, geht in den Geleisen der Burne-Jones'schen Kunst weiter. Soweit der kränkliche, dumpf-mystische Zug dieser Richtung in Betracht gezogen wird, ist auch sie heute in England sicherlich dem Erlöschen nahe. Die Schwächlichkeit und Gebrechlichkeit, das Charakteristische dieses Gefolges Burne-Jones' kann dem frischen Hauch der Gegen-

wart auf die Dauer nicht mehr Stand halten. Dagegen leben die Werte, die Burne-Jones mit Rossetti gemein hatte: die dekorative Linie, die Glut der Farbe, die Romantik der Gedankenwelt in einer jüngeren Malerschule weiter, mit der wir uns noch zu beschäftigen haben werden. Ihre Anhänger sind vielfach als Neu-Präraffaeliten bezeichnet worden. Sie haben die Rossetti-Tradition über die Burne-Jones'sche mimosenhafte Empfindsamkeit und den Holman Hunt'schen Detail-Naturalismus hinweg von neuem aufgenommen und führen sie als kräftige Phantasiekunst auf romantisch-dekorativer Grundlage weiter.

Indessen bildet diese Gruppe doch nur einen ganz kleinen Prozentsatz des Künstlertums, das heute in England malerisch produziert. Sieht man sich den grossen Rest näher an, so nimmt natürlich auch heute noch wie früher die offizielle Akademiekunst den allergrössten Raum ein. Wenn nun auch der englische Präraffaelismus das erste Beispiel dafür bildet, dass es einer ausserhalb der Akademie entsprungenen Kunst gelang, sich selbständig zu erheben und breitere Kreise für sich zu gewinnen, so bleibt doch die Akademiekunst die grosse Versorgerin der Massen und steht mit ihren Produktionen in inniger Wechselbeziehung zum Geschmack der letzteren. Und zu diesen Massen gehören in England gerade so wie in anderen Ländern keineswegs nur die mittleren und unteren Volksschichten. Im Gegenteil, gerade an die Mittelklasse hat sich hier der Präraffaelismus mit dem grössten Erfolge gewendet und ist von ihr am besten verstanden. Spricht man in England von einer »nationalen« Kunst, so ist es die präraffaelitische, nicht die mit gewaltigen Massen operierende Akademiekunst. Denn um die erstere scharen sich alle künstlerisch Bekehrten, die wahren und überzeugten Bekenner der neuen künstlerischen Religion, deren machtvoller Prophet in England Ruskin war, zur letzteren gehören die Haufen von künstlerisch »Wilden«, jene naiven Leute, die in einem Bilde gerade so wie in einem Theaterstück oder Roman nichts anderes als die Anekdote sehen und das Gebotene um so mehr bewundern, je sensationeller diese ist.

Dieses Publikum tritt in England auffallender an die Oberfläche als in andern Ländern. Unter dem halben Hundert von Londoner Theatern ist für den, der einen ernsten dramatischen Genuss sucht, zuweilen kaum eins zu finden, das ihn gewährt oder auch nur zu gewähren willens wäre. Seichte Farcen, Schauerstücke, Ausstattungskram, Tingeltangel; nur hin und wieder hat man Gelegenheit, ein annehmbares modernes Lustspiel zu sehen, dann und wann auch ein Stück von Shakespeare, das dann aber durch die Betonung von Äusserlichkeiten stark an das Ausstattungsstück streift. Zu einer Oper hat man es im ganzen Lande England überhaupt noch nicht gebracht. Das Publikum, das man im Theater trifft, steht auf dem Standpunkte, dass es den Bösewichtdarsteller auspfeift und den Tugendhelden beklatscht. In Gesellschaften wird mit grosser Vorliebe musiziert, aber das Niveau der Musik ist niederdrückend. Es blüht besonders eine Sorte englischer Gesangslitteratur (man nennt sie »Drawing room songs«), die unerhört trivial und eigentlich musikalisch unmöglich ist, aber trotzdem viel geliebt und viel geübt wird. Gerade angesichts solcher Erfahrungen kommt man immer wieder dahin, an der innigeren Berührung des englischen Volkes mit dem Hauche der Kunst zu zweifeln.

Dasselbe Publikum in seinem Verhältnis zur bildenden Kunst betrachtet, bildet das Publikum der englischen Akademie. Zu der offiziellen Kunst kann man wohl ausser den Vorführungen der Royal Academy auch noch diejenigen der andern beiden mit dem Titel »Royal« beehrten Gesellschaften rechnen, nämlich der Royal Society und des Royal Institute of Painters in Watercolours, obgleich deren Beisteuer im Vergleich zu der der Akademie an Umfang gering ist. Die Ausstellungen der drei Gesellschaften und die einiger anderen finden während der Season in London statt und besonders die Royal Academy ist in der Regel vom Publikum derart belagert, dass man nur früh am Morgen Aussicht hat, sich der Betrachtung der Bilder widmen zu können. In den übrigen Stunden drängt sich ein dichter Strom von Besuchern, besonders die vornehmste Damenwelt, in den Gängen und Sälen, die Lieblingsbilder sind förmlich umlagert und es ist häufig dagewesen, dass vor gewissen Bildern Schutzleute aufgestellt werden mussten, um Verkehrsstörungen zu verhindern. Das Akademiepublikum hat seine festen Lieblinge unter den regelmässigen Ausstellern, die es mit grosser Beharrlichkeit von Jahr zu Jahr wieder bewundert, mögen die Leistungen auch noch so mangelhaft sein. Hat ein Künstler überhaupt durch die Aufnahme in die Akademie die offizielle Prägung des »Academician« erhalten, so kann er fast schalten und walten wie er will; nicht nur bescheint seinen ganzen übrigen Lebensweg die Sonne der Gunst des Publikums, sondern es fliessen ihm auch die goldenen Sovereigns ununterbrochen zu. Der Bedarf an Bildern ist eben in England, worunter hier nicht nur das Mutterland, sondern das weite britische Weltreich zu verstehen ist, ein gewaltiger. Um ihn richtig abzuschätzen, muss man überdies wissen, dass im englischen Hause als einzig zulässiger Wandschmuck das Originalgemälde gilt. Dies bezieht sich selbst auf das kleinbürgerliche Haus. Es gehört zu den Überraschungen, die der Fremde in England erlebt, dass hier selbst »kleine Leute« nur echte Bilder in ihrem Besuchs- und Speisezimmer aufgehängt haben; Stiche, Photographien, Radierungen gehören höchstens auf Vorraum und Treppenhaus. Aus dem Massenbedarf an Bildern, der sich daraus ergiebt, erklärt sich nicht nur die grosse Kunstproduktion, sondern auch die breite Schicht mittelmässiger Künstler, vor allem aber auch die privilegierte Stellung der Akademie-Mitglieder. Denn wer es bezahlen kann, und das sind in England viele, der will natürlich etwas Gutes haben, und dieses glaubt er mangels eigenen Urteils in erster Linie von den geprägten Vertretern der Kunst, den Akademiemitgliedern, erwarten zu können. Ein einmal etablierter Ruf wird in England durch dick und

Mit Erlaubnis des Herrn A. Wertheimer, London.

J. S. SARGENT, LONDON
DOPPELBILDNIS

Digitized by Google

Mit Erlaubnis des Künstlers

Abb. 3. J. W. Waterhouse, London. Die heilige Cäcilie

dünn hochgehalten, und eine erlangte soziale Stellung vollends deckt jede spätere Unzulänglichkeit zu.

Aus diesen Zuständen heraus wird es erklärlich, warum die Ausstellungen der Londoner Akademie es zu dem Rufe gebracht haben, die schlechtesten der Welt zu sein. Die Akademiemitglieder brauchen sich zur Aufrechterhaltung ihres Rufes und ihrer Einnahmen nicht weiter anzustrengen. Was liegt näher, als dass viele derselben verflachen? Hat man nicht ähnliches selbst an dem grössten der bisherigen Akademiemitglieder und, vom Standpunkte des rein malerischen Könnens aus betrachtet, dem grössten malerischen Genie, das England im 19. Jahrhundert hervorgebracht hat, an Millais bemerkt? Man betrachte seine bewundernswürdigen Jugendwerke, die er malte, als er noch zu den Präraffaeliten gehörte. Gleich sein erstes Ausstellungsbild, Lorenzo und Isabella, birgt eine Hoffnung auf die Zukunft in sich, wie sie selten in der Kunstgeschichte bei einem Maler berechtigt gewesen ist. Und dann durchmustere man die vielen in der Tate Gallery in London aufgehängten Werke aus seiner Glanzzeit, als er der erste Stern der Akademie war. Sie lassen bei grossem malerischen Können gleichgültig. Die Höhe seines Lebenswerkes bezeichnet der seifenblasende Junge, den er für 44 000 Mark an die Pears-Soap-Firma verkaufte und der als sehr mittelmässiges Plakat heute alle englischen Bretterzäune bedeckt. Schlimmer noch als bei diesen Grossen äussert sich das in der Akademie herrschende einlullende Wohlbefinden natürlich bei den Kleinen. Durchschreitet man die Säle der Akademie, so ist man über die Plattheit derjenigen Bilder, die vielfach gerade die besten Plätze der Wände bedecken, erstaunt. Wie kommen derartige Bilder an diese Stellen? Die Antwort giebt der Katalog, hinter den Namen der Urheber stehen die bedeutungsvollen Buchstaben R. A. »Royal Academician«. Es handelt sich um ein offizielles Anrecht, das hier behauptet wird. Gerade dass sich diese Leistungen genau in Gesichtshöhe breit machen, drückt das Niveau der Akademie-Vorführungen so unglaublich herab. Würde jemand dem Rate folgen, bei seinem ersten Besuche der Akademie nur die oberste, unmittelbar unter der Decke hängende Bilderreihe anzusehen, so würde er einen weit besseren Eindruck bekommen: dort hängen die Bilder der jungen Talente, unter denen mancher strebsame Künstler Tüchtiges und Eigenartiges vorführt.

Es braucht indessen kaum hervorgehoben zu werden, dass eine Akademie nicht lediglich aus mittelmässigen Künstlern bestehen kann. Und in der That haben auch der englischen Akademie nicht nur früher die hervorragendsten Künstler angehört, sondern gehören ihr im grossen und ganzen auch heute noch an. In der letzten Vergangenheit deckte Millais mit seinem breiten Rücken durch Jahrzehnte jeden Schaden im Rufe der Akademie zu und Lord Leighton stand ihr als ebenso hoch gebildete wie vornehme Persönlichkeit mit ausgesprochenem Anstande beinahe zwanzig Jahre lang vor. Unter den heutigen Mitgliedern zeichnen sich W. Q. Orchardson, J. W. Waterhouse, Frank Dicksee und der Präsident Sir Edward J. Poynter als bedeutende Künstler rein englischer Nationalität aus. Die beiden Hauptzierden der Akademie, Herkomer und

Sargent, und weiter die tüchtigen Kräfte Alma-Tadema und E. A. Abbey müssen als in England lebende Ausländer aufgefasst werden. Aus der Reihe der »Associates« (mit welchem Ausdrucke eine Vorstufe zur Vollmitgliedschaft bezeichnet wird) ragen die Freilichtgenre-Maler H. H. La Thangue, G. Clausen und Stanhope A. Forbes, sowie die Seemaler V. L. Wyllie, Chas. N. Hemy und der impressionistische Tiermaler John M. Swan hervor und eine Reihe von anderen Jüngeren verspricht guten Nachwuchs zu liefern. Gerade an den letztgenannten Künstlern lässt sich aber auch verfolgen, wie die Akademie jetzt mit einiger Nervosität tüchtige jüngere Kräfte heranzuholen bestrebt ist, auch wenn diese eine Eigenart zeigen, vor der man sich früher dreimal bekreuzt hätte. Man hat sich veranlasst gesehen, seine Politik zu ändern, so dass das früher sehr einheitliche Akademiebild augenblicklich durch Künstlerpersönlichkeiten, die eigentlich nicht dahin gehören, etwas gestört ist.

Drei Gebiete sind es, die die Akademiekunst seit alters her mit Vorliebe gepflegt hat und heute noch pflegt: das Genre, die Landschaft und das Porträt. Das breiteste Feld behauptete stets das Genre (in den letzten Jahrzehnten mit dem Nebenzweige des altklassischen Genres, heute am deutlichsten durch Alma-Tadema und Poynter vertreten). England ist das eigentliche Land der neueren Genremalerei, die hier diejenige Vervollkommnung bis in alle Einzelheiten gefunden hat, die nur durch die Ausübung im grossen Maassstabe und aus einer langen Tradition heraus zu erklären ist. Der Anfang der englischen Malerei zeigt gleich einen Genremaler ausgeprägtester englischer Art: Hogarth. Die aufdringlich ausgearbeitete Anekdote mit der dick unterstrichenen Moral hat sich von Hogarth über Mulready und Leslie hinweg bis auf die neuesten englischen Vertreter des Genres verpflanzt, in deren jedem auch unter der heutigen feineren Decke noch ein Stück moralisierender Hogarth zu bemerken ist. Der Schotte David Wilkie führte zu Anfang des 19. Jahrhunderts zuerst eine intimer durchgebildete Art Genre in England ein und begründete recht eigentlich die grosse englische Genre-Schule des 19. Jahrhunderts, die sich durch spannende Schilderung, liebevolle Detaildurchbildung und eine minutiös-feine Ausführung auszeichnet. Ch. R. Leslie war der ausgeprägteste und fruchtreichste Vertreter desselben um die Mitte des Jahrhunderts. Um dieselbe Zeit gründete der Schotte Robert Scott Lauder eine neue, mit erweiterten malerischen Mitteln arbeitende schottische Schule in Edinburg, aus der neben W. F. Douglas der treffliche 1893 gestorbene John Pettie und der jetzt im Zenith seines Wirkens stehende William Quiller Orchardson, beide in London thätig, hervorgegangen sind. Der letztere Künstler vertritt ohne Zweifel die eigentliche Genremalerei heute am besten, er erhebt sich zu einer Höhe des sprechenden Ausdrucks, die keiner seiner Vorgänger und Mitlebenden erreicht hat und die ihn zu einem grossen Künstler stempelt. Unter seinen Kollegen englischer Nationalität herrscht zumeist noch die glatte, »hübsche« Ausführung von früher, mit der meist lieblichen und tröstlichen Moral; es wird nichts das Auge Verletzendes und das Wohlbehagen Störendes, wie Armut und Elend zugelassen, auch das, womit sich der Engländer als Tagesarbeit beschäftigt, Handel und Industrie, Fabrikbetrieb nnd Verkehr bleibt ausgeschlossen. Von solchen Dingen ist bisher keine Spur jemals in einen der Goldrahmen gedrungen, welche an den Wänden der Akademie glänzen. Das Akademiepublikum will nur die gefällige Seite des Lebens sehen und nimmt selbst mit nicht sehr lebenswahren Aufmachungen vorlieb, wenn sie nur angenehm und lieblich sind.

Mit Erlaubnis des Künstlers

Abb. 4. J. W. Waterhouse, London. Ulysses und die Sirenen

Digitized by Google

Mit Erlaubnis des Künstlers

Abb. 5. Anning Bell. London — *Die Musik. Farbiges Tonrelief*

Digitized by Google

Vor einem Werke wie Millet's Ährenleserinnen oder Menzel's Walzwerk würde dieses Publikum ratlos stehen.

Die alte Schule der Genremalerei vertreten von den jetzigen Akademiemitgliedern die hauptsächlich im Kostümgenre arbeitenden Marcus Stone und Seymor Lucas, der in venezianische Typen verliebte Luke Fildes, der jetzt beinahe achtzigjährige, viel orientalische Sujets verarbeitende Frederic Goodall, der durch tüchtige sorgfältigste Ausführung bekannte, dem Militärbild eine gewisse Vorliebe entgegenbringende Andrew C. Gow, und die das gewöhnliche historische Genre pflegenden Ernest Crofts und W. F. Yeames. Von der eben dahingegangenen Generation, die noch lebhaft in der Erinnerung der Lebenden ist, müssen der früh verstorbene Frank Holl, der das sensationelle Tagesgenre vertrat, der sehr beliebte Ph. H. Calderon und der zu enormer Popularität gelangte Edwin Long, der Vertreter gewisser trivial-sensationeller, figurenreicher Darstellungen aus dem Orient, Erwähnung finden. Alma-Tadema, der das in archäologisch erstaunlich treuer Art gemalte Genre aus dem Altertum vertritt, vermittelt nach der klassischen Gruppe Leighton-Poynter hin, die in Poynter jetzt ihren letzten Vertreter hat.

Diese alte, ganz wesentlich im Atelier arbeitende Genre-Schule ist nun neuerdings durch eine neuere Schule durchbrochen worden, in der sich vor allem das Verlangen ausprägte, aus dem Atelier heraus in die Natur zu kommen und das verkleidete Modell zu gunsten des im Leben studierten Originals aufzugeben. Als Begründer dieser Schule muss wohl Stanhope A. Forbes betrachtet werden, von dem man sagen kann, dass er sie durch sein im Jahre 1885 in der Akademie ausgestelltes Bild »Fischmarkt an der Küste von Cornwall« ins Leben rief, obgleich der Aquarellmaler Walter Langley schon früher ähnliche Wege beschritten hatte. Das Bild stellt eine im Freien beobachtete und gemalte Scene am Strande vor, ein Stück aus dem wirklichen Leben, voller Wahrheit und Überzeugungsfähigkeit mit gleich sorgfältiger Beobachtung der Landschaft wie der Figuren. Einige Jahre später liess er das treffliche, jetzt in der Tate Gallery hängende Bild »Der Toast auf die Braut« folgen, ebenso naturwahr in der Beobachtung wie der Fischmarkt, eine Glanzleistung der englischen Kunst. Das neue, das diese Bilder für England brachten, war das naturalistische Element. Es kam von Frankreich her nach England, denn die jüngeren Leute hatten jetzt angefangen ihre Studien in Paris zu machen, Forbes selber hatte bei Bonnat studiert. Um sich mit der Natur in innigster Berührung zu halten, liess sich Forbes in dem Fischerdorfe Newlyn bei Pensance in Cornwall nieder und ist jetzt daselbst der Mittelpunkt einer zahlreichen Anhängerschaft. Die Newlyn-Schule spielt so in der heutigen englischen Malerei etwa dieselbe Rolle, wie die Dachauer oder Worpsweder in Deutschland. Zu ihren hervorragenderen Mitgliedern im Genre sind noch Chevalier Tayler und Frank Bramley zu rechnen, obgleich diese Künstler jetzt Newlyn wieder den Rücken gekehrt haben, Fred Hall, Percy Craft sind Newlyn treu geblieben. Einer intimen Naturbeobachtung hat sich, unabhängig von Newlyn, auch der bedeutende Genremaler H. H. La Thangue hingegeben, er sowohl wie die in seinen Fusstapfen gehenden G. Clausen und James Charles wohnen und arbeiten auf dem Lande und in ihren Darstellungen steht ihnen die Lebensbeobachtung höher als die Anekdote, sie malen grundsätzlich jedes Bild vor der Natur fertig. Die hervorragendsten der hier zuletzt genannten, das Freilichtgenre vertretenden Künstler sind in der Akademie erst bis zur Klasse der Associates vorgedrungen. Sie haben alle in Paris studiert und das hat für die Auffassung des richtigen Akademikers eigentlich etwas Bedenkliches, der in seiner Selbstgefälligkeit auch in der Malerei auf das Französische wie auf etwas Ungediegenes, Frivoles herabsieht. Dass man sie überhaupt in die Akademie einliess, bedeutet eigentlich schon einen Bruch mit der Tradition.

Nächst dem Genre ist es die Landschaft, freilich nur die alten Stiles, sowie die Darstellung der See, die in der Akademie heute eine hervorragende Rolle spielen. Robert de la Sizeranne behauptet in seinem Buche La peinture anglaise contemporaine, dass es eine englische Landschaft »nicht, oder vielmehr nicht mehr« gäbe: ein fundamentaler Irrtum, der ihm von der englischen Kritik mit Recht sehr übel angerechnet worden ist. Die Geschichte der englischen Landschaft muss freilich erst noch geschrieben werden; es wäre eine höchst dankbare Aufgabe dies einmal zu thun und diese Geschichte würde zum grossen Teil gleichzeitig eine Geschichte der englischen Aquarellmalerei werden. In keinem Lande ist das Aquarell, das sich ja recht eigentlich an der Landschaftsdarstellung entwickelt hat, eingehender gepflegt worden als in England. Der Gebrauch der Wasserfarben hat sich hier aus der alten Miniaturmalerei entwickelt, in der England schon in früheren Jahrhunderten sich einen gewissen Namen erworben hatte, als von einer englischen Malerei im übrigen noch keine Rede sein konnte. Im 18. Jahrhundert bereitete sich das moderne Aquarell aus der kolorierten Federzeichnung allmählig vor, am Beginn des neunzehnten fand es in Girtin und Turner seine vollendete Ausbildung. Turner entwickelte im wesentlichen die gesamte Technik der als Lasur gebrauchten Wasserfarben, wie sie in den drei ersten Vierteln des 19. Jahrhunderts üblich war. Er lebte so sehr in dem leichtflüssigen, buntschillernden Element der Wasserfarbe, dass er auch seine Ölgemälde im Charakter des Aquarells behandelte, was ihnen für das nicht an Turner gewöhnte Auge jenes eigentümlich-seltsame Gepräge verleiht. Schon 1805 wurde die eine der Königlichen Gesellschaften für Wasserfarbenmaler, die Society, 1832 das Royal Institute of Painters in Water Colours gegründet. Von da an ist das Aquarell in England stets in der breitesten Ausdehnung zur Darstellung der Landschaft verwandt und ausgeübt worden, eine eigentlich nationale Kunst. Für Aquarelle liegt auch auf dem englischen Kunstmarkte die grösste Nach-

frage vor, denn sie bilden ein wichtiges Element in der Ausstattung des Hauses. In dieser Beziehung hat sich gerade in neuerer Zeit die Nachfrage noch dadurch vermehrt, dass das Wasserfarbenbild auch in den Haupträumen des Hauses, besonders dem Empfangszimmer, immer herrschender, ja jetzt so ziemlich alleinherrschend geworden ist, was mit der früher an dieser Stelle erwähnten Zeitrichtung zusammenhängt, die Räume des Hauses heller und heller zu gestalten. Kein Wunder also, wenn die stets mit Vorliebe gepflegte Landschaft in Wasserfarben auch heute noch ihren breiten Boden hat.

Aber die Landschaft ist keineswegs auf die Darstellung in Wasserfarben beschränkt geblieben. Nach Turner war es Constable, der sie auf der Leinwand vollkommen heimisch machte. Constable beobachtete in der still eindringenden, sich genau an das Gegebene haltenden, aber für das romantische Element empfänglichen Art, mit der schon Gainsborough in seinen Landschaften hervorgetreten war, in unermüdlicher Arbeit die Natur und errichtete so durch seine Lebensarbeit jenes Bollwerk gegen die auf dem Kontinent herrschende »klassische Landschaft«, an das sich die französische romantische Schule anlehnen konnte, als sie in Barbizon die Grundlagen für die gesamte moderne Landschaft entwickelte. In England wurden diese Konsequenzen aus der Constable'schen Kunst damals noch nicht gezogen, die moderne Landschaft, deren Pflege heute vorwiegend in der Hand der Glasgowschule liegt, zog hier erst fünfzig Jahre später wieder über Holland und Frankreich herein, nachdem ihr Whistler in einem engeren Kreise die Wege geebnet hatte. Die Akademiekunst hat dieser neueren Landschaft bisher fremd gegenübergestanden und verschliesst ihr bis heute standhaft die Thore. Sie hat kein Verständnis für impressionistische Auffassung, die für sie den Beigeschmack des Rohen hat. »It is only the disease of the unskilful to think rude things greater than polished«, druckte sie als sehr bezeichnendes Motto auf einem ihrer letzten Kataloge ab. In der That ist es das Polierte, was die Akademiewände vor allem zeigen und was das Akademiepublikum wünscht. So kommt es, dass man daselbst nur Landschaften der alten »gediegenen«, d. h. sauber durchgearbeiteten Art erblickt. In dieser Art ist in England seit Constable keineswegs Geringes geleistet worden, im Gegenteil, es sind ganze Berge trefflicher Leistungen aufgetürmt. Nach Constable erwarb sich David Cox mit Recht die grösste Popularität, P. de Wint, Copley Fielding, William J. Müller, Clarkson Stanfeild, die Architekturmaler Sam. Prout, und David Roberts und die Maler venezianischer und anderer italienischer Landschaften James Holland und J. B. Pyne, ferner Birket Foster, Sam. Bough, Vicat Cole und der grossartige Darsteller der See Henry Moore werden alle ihren Ehrenplatz in der Geschichte der englischen Landschaft einnehmen, während Schottland mit Namen wie Alex. Nasmyth, Horatio Macculloch, Paul Chalmers, William Mc. Taggart glänzt, ja mit seinen Künstlern wiederholt geradezu befruchtend auf die englische Landschaft eingewirkt hat. Eine ganz besondere Stellung nimmt der stimmungsvolle Cicil Lawson in der Geschichte der neueren englischen Landschaft ein, dessen Tradition heute nur von John W. North noch weitergeführt wird. Unter den heutigen Akademie-Mitgliedern ist B. W. Leader entschieden der populärste Landschafter, ein erklärter Liebling des Publikums. Sidney Cooper, Peter Graham, J. MacWhirter, J. C. Hook folgen in der Gunst des Publikums dicht hinter ihm, enttäuschen aber nicht selten durch das, was sie heute bieten um diese Gunst zu rechtfertigen. Unter den Associates ist der vorzügliche Künstler John Brett, der früher zu den Präraffaeliten gehörte, besonders hervorzuheben, Alfred East, David Murray, J. Faquharson wirken in der Landschaft, wie Chas. N. Hemy, Colin Hunter und William Wyllie im Seestück mit ausgezeichnetem Erfolg schaffen. Aber alles in allem wird man, wenn man von der heutigen englischen Landschaft redet, nicht allein oder in erster Linie an die Landschaft der Akademie-Ausstellungen denken, vielmehr gerade an die der ausserhalb stehenden Künstlergruppen, und so wird sich auch die Gelegenheit für die Betrachtung derselben in späterem Zusammenhange ergeben.

Welche Rolle das Porträt zu allen Zeiten in der englischen Kunst gespielt hat und ein wie grosser Teil der Kunstproduktion auf dasselbe verwendet worden ist, zeigt am besten ein Gang durch das sehr nachahmenswerte Institut der National Portrait Gallery in London. Hier finden sich die herrlichsten englischen Bildnisse aus allen Zeiten, besonders auch aus der Glanzperiode englischer Porträtkunst unter Reynolds und Gainsborough. Und welche Rolle das Porträt heute noch spielt, das zeigt das Vorwalten von Bildnissen in den Ausstellungen der Akademie, wo es einen wesentlichen Bruchteil des Vorgeführten überhaupt ausmacht. In Bezug auf die Bildniskunst gebührt England ein Ehrenplatz in der Geschichte der neueren Malerei. Nicht nur werden hier mehr Bildnisse geschaffen, als anderswo, was vor allem auf Rechnung des grossen Reichtums des Landes zu setzen ist, sondern es trägt auch die dem Schaffen des Engländers besonders naheliegende Art, auf die nackten Thatsachen loszugehen, hier ihre besten Früchte. Fast alle englischen Maler haben neben ihrem Spezialgebiet stets auch noch das Porträt gepflegt, und häufig sind sie uns dort am verständlichsten und sympathischsten, jedenfalls erheben sie sich dort über alle Schwankungen von Geschmack und Kunstmode hinweg. Wer aus dem Watts-Saale der Tate Gallery herausgeht, ohne die ganze Grösse der Kunst dieses englischen Meisters erkannt zu haben, der wandere in die National Portrait Gallery und sehe sich die 27 Bildnisse an, die er dort beigesteuert hat, und er wird Watts als Künstler begreifen. Auch heute noch glänzt England im Porträt und hier finden sich auch innerhalb der Akademie vorzügliche Leistungen, man braucht nur an die weltbekannten Erfolge Herkomer's zu erinnern. Ouless, der Porträtmaler altetablierten Rufes, beschickt jede Ausstellung mit ganzen Reihen von Porträts, ohne sich indes überall auf der bei ihm gern vorausgesetzten Höhe zu halten. Alles

übrige verdunkelnd hat aber seit einer Reihe von Jahren John S. Sargent im Porträt gewirkt.

Sargent zählt zu den drei oder vier Künstlern, die nicht nur ihrer Nationalität nach Fremde in England sind (er ist in Amerika geboren), sondern von denen man sagen kann, dass sie eigentlich weder nach England, noch in die englische Akademie gehören. Die spielende Bravour, mit der arbeitet, ist durchaus unenglisch, die Flottheit seiner Darstellung müsste eigentlich in dem Lande Ruskin'scher Kunstlehre, die die sorgfältige Durchbildung verschreibt, sogar Anstoss erregen. Sargent malt mit der sicheren Schlagfertigkeit Boldini's, mit dem er grosse Ähnlichkeit hat und in hellen silberigen Tönen, die etwas an die Zeit Tiepolo's erinnern. Seine Bildnisse haben stets einen sprechenden, sehr lebhaften Ausdruck. Sie sind Augenblicksbilder, aber der Augenblick, in welchem die Dargestellten festgehalten sind, ist der ihres bezeichnendsten Ausdruckes. Er hat einen Instinkt für das Charakteristische eines Gesichts, der zu seinen glücklichsten Gaben gehört, und es liegt ihm fern, dieses Charakteristische irgendwie zu verschönen, er liebt es vielmehr zu verschärfen, wodurch er oft beinahe grausam gegen sein Modell wird. Der Trumpf seiner Porträts auf der letzten Akademie-Ausstellung war das grosse Doppelbildnis der Töchter des Kunsthändlers A. Wertheimer in London, das hier wiedergegeben ist, eine seiner bezeichnendsten Leistungen (s. S. 53).

Von sonstigen Vertretern des Bildnisses in der Akademie verdient vor allem noch der Amerikaner J. J. Shannon hervorgehoben zu werden, ein sehr fruchtbarer Künstler, dessen Leistungen sich stets auf guter Mittelhöhe halten, übrigens in Ton und Linie hier und da an Reynolds erinnern wollen. Von den übrigen Akademie-Mitgliedern widmen A. S. Cope, Solomon J. Solomon, Arthur Hacker, H. S. Tuke, Frank Dicksee, einen grossen Teil ihrer Zeit dem Bildnis, zum Teil mit sehr gutem Erfolg. Abgesehen von Sargent und Herkomer sind jedoch die bedeutendsten englischen Bildnismaler heute nicht in der Akademie, sondern bei den Schotten zu suchen.

Noch ein anderes Gebiet ist zu erwähnen, das in der Akademie stets eine bevorzugte Pflege gefunden hat: das Tierbild. Die ungeheure Popularität der Bilder von Landseer, der von den dreissiger bis in die siebziger Jahre wirkte, ist bekannt. Er verband mit der Darstellung des Tieres bei grosser Meisterschaft in der Beobachtung meist etwas Anekdotenhaftes, womit er dem Geschmack der Menge entgegenkam. Hierin unterscheidet sich der grosszügige Briton Rivière von ihm, der seine Bilder zu mächtigen, stimmungsvollen Grosslandschaften erweitert, in die er seine Tiere handelnd setzt und in ihrer ganzen, mit wissenschaftlicher Schärfe studierten Eigenart sich bewegen lässt. Noch einen Schritt weiter ist der seit 1894 zu den Associates der Akademie gehörende J. M. Swan in der Beobachtung und Darstellung gegangen. Er nähert sich dem Tier — besonders die wilden Tiere hat er zum Gegenstand seiner Studien gemacht — in impressionistischer Auffassung und sucht vor allem dessen hastige Bewegungen festzuhalten. Das Gierige, Schleichende, Heimtückische der wilden Bestie hat keiner bisher so zu schildern vermocht, wie er (Abb. 9). Seine Darstellung ist leicht hingeworfen, skizzenhaft. Aber mit erstaunlicher Sicherheit versteht er durch wenige Striche das Charakteristische nicht nur der Bewegung und des Umrisses, sondern auch der Textur des Felles, des Ausdruckes des Auges u. s. w. festzuhalten. Swan stellt das Tier nicht nur als Maler, sondern auch als Bildhauer dar. Seine Skulpturen (Abb. 10) zeigen dieselbe Eigenart, wie seine bildlichen Darstellungen: raschestes und sicherstes Erfassen des Charakteristischen, skizzenhafte, flotte Darstellung. Er hat in Paris bei Gérome, Bastien-Lepage und Frémiet studiert und auf dem Kontinent alle möglichen Ehren eingeheimst. Seine Wahl in die Akademie bezeichnet vielleicht deutlicher als die irgend eines anderen Künstlers jene schon mehrfach erwähnte Änderung des Kurses, die seit einigen Jahren daselbst zu bemerken ist. Man zwingt sich, wenigstens die Anerkanntesten der neuen Generation aufzunehmen, um nicht gänzlich aufs Trockne zu gelangen. Man thut es mit Widerstreben und nicht ganz mit ehrlicher Überzeugung, denn Erscheinungen wie Sargent und Swan müssen von dem überzeugten Akademiker als heterogene Elemente empfunden werden.

Dies ungefähr ist ein Bild der englischen Akademie und ihrer Kunst, die, wie gesagt, auch heute noch für das grosse englische Publikum die Allgemein-Versorgerin ist. Überblickt man die wirklichen Thaten in der englischen Malerei der letzten fünfzig Jahre, so bemerkt man, dass sie mit grosser Einheitlichkeit ausserhalb der Akademie liegen. Ford Maddox Brown und Holman Hunt, Rossetti und Burne Jones, Whistler und die neueren schottischen Künstler wussten und wissen nichts von der Akademie. Die Akademie gab ihrerseits vor, nichts von ihnen zu wissen. Die neuere englische Kunstbewegung in den dekorativen Künsten hat mit der Akademie auch nicht das mindeste zu thun gehabt. Die Akademiker behaupten noch heute, das »Studio«, jene Zeitschrift, die den Ruhm der neueren englischen Kunst über die ganze Welt verbreitet hat, überhaupt nicht zu kennen. Dafür ist denn auch im ganzen Lager der »Neuen« der Name Akademie der Inbegriff künstlerischer Hoffnungslosigkeit, ein Institut, von dem man nichts weiter zu erwarten braucht und dem man seine volle Verachtung angedeihen lassen kann. Beide Lager stehen sich mit einer Geringschätzung gegenüber, die in beiden Fällen gewiss ungerecht, aber von der Seite der Nichtakademiker wenigstens mehr zu verstehen ist, als von der anderen.

Zur Zeit, als sich die Präraffaeliten zuerst im scharfen Winkel von der Akademie abwendeten, mussten sie ausserhalb derselben ein ziemlich unscheinbares Dasein fristen und mit Ausstellungen in kleinen Privatgalerien vorlieb nehmen, oder sich überhaupt, ohne ihre Bilder auszustellen, an einen kleinen Kreis von sympathisierenden Kunstfreunden wenden. Das letztere that z. B. Rossetti, der so

gut wie nie öffentlich ausgestellt hat. Kein Wunder also, wenn selbst die Kenntnis des Vorhandenseins dieser Bewegung lange auf Wenige beschränkt blieb. Das was Rossetti, Burne-Jones und deren Anhänger wollten, war inzwischen von einer andern Gruppe in weniger schroffer und daher leichter verständlichen Form dem Publikum näher gebracht worden, nämlich durch die Schule Fred. Walkers. Dieser Künstler vertritt um die siebziger Jahre herum zusammen mit den ganz geistesverwandten G. H. Mason, Cecil G. Lawson und G. J. Pinwell eine Kunstrichtung, die ihr Ziel in einer stimmungsvollen Figurenkomposition meist ländlichen Charakters inmitten einer harmonischen Landschaft erblickt. Das Ganze hat durchaus den dekorativen, graziösen Charakter in der Linie und ist verbunden mit einer Weichheit der Farbe und Stimmung und einer einschmeichelnden sentimentalen Empfindung, die das englische Publikum unmittelbar ansprechen musste. Diese höchst interessante Gruppe, deren Entstehungsgeschichte, Arbeitsgebiet und Einfluss auf die Allgemeinentwicklung einmal näher zu untersuchen eine dankbare Aufgabe für den Kunsthistoriker sein würde, bildet ein Mittelglied zwischen den ersten, vom Publikum nicht gekannten Präraffaeliten und den zweiten, von breiteren Schichten verstandenen.

Diese zweite Periode begann 1877, und zwar mit der Eröffnung eines neuen Ausstellungshauses, der Grosvenor-Galerie, die von da an für eine Reihe von Jahren der Sammelpunkt der nichtakademischen Kunst in England wurde. Ein Maler, Sir Coutts Lindsay, hatte sie eingerichtet, man führte eine künstlerischere Art der Aufhängung ein, man gab jedem Talente die freieste Gelegenheit zur Entfaltung und errichtete so neben der Hochburg der Akademie eine freie Ansiedelung unabhängiger Kunst, die den Erfolg hatte, sich sofort auch der Gunst des grösseren Publikums zu erfreuen. Die Grosvenor-Galerie war die Vorläuferin der jetzigen eigentlichen Secessions-Galerie, der seit 1888 bestehenden New Gallery in Regent Street. Hier erlangte zuerst Burne-Jones, der bis dahin ein Unbekannter war, seine Popularität, hier trat zuerst der damals noch nicht einmal dem Namen nach bekannte Whistler vor das englische Publikum. In den Werken beider und einer Reihe anderer Künstler, wie G. F. Watts, Holman Hunt, Albert Moore, C. G. Lawson, W. B. Richmond, Walter Crane brachte diese Galerie nun von Jahr zu Jahr Anziehungspunkte allererster Art, denn alle diese Künstlerpersönlichkeiten boten reifste Werke, nicht Versuchsobjekte. Ein Publikum für die der Präraffaelitenauffassung sich nähernden Werke war auch bereits vorhanden in dem stets sich erweiternden Kreise von Ästheten, die sich um die Kunst Rossetti's zu scharen begonnen hatten, sowie in dem weiten Leserkreise der zu immer grösserer Popularität gelangenden Ruskin'schen Bücher. Das Verständnis dieses Publikums musste freilich zunächst vor einer für England völlig neuen Erscheinung wie Whistler versagen. Der bekannte Prozess, den dieser Künstler gegen Ruskin im Anschluss an dessen Kritik über seine Bilder führte, beleuchtet die damalige Situation schlagend.

Indessen auch hierin änderten sich die Verhältnisse, und zwar vorwiegend durch Eröffnung einer Art künstlerischen Verkehrs mit Frankreich. Der französische Künstler Alphonse Legros, seit 1876 siebzehn Jahre lang Leiter der als künstlerische Erziehungsstätte wichtigen Slade School in London trug die aufs rein Malerische losgehenden Anschauungen der Pariser Ateliers in die englische Jugend. Viele seiner Schüler gingen auf diese Anregung hin zu ihrer weiteren Ausbildung nach Paris, zum Teil in die École des Beaux-Arts. Daraus wieder bildete sich für viele die Gewohnheit aus, in Paris auszustellen, wobei sich das Merkwürdige ereignete, dass Künstler, die von der englischen Akademie hochmütig abgewiesen worden waren, in Paris Preise davontrugen und sogar durchschlagende Erfolge erzielten. Nichts musste dem sonst trotz allem bombenfesten Vertrauen des Engländers in seine Akademie verhängnisvoller werden, als solche Vorkommnisse; denn dass Paris die eigentliche Kunststadt der Welt sei, daran wagt kein auch noch so sehr von den Vorzügen seiner Nation überzeugter Engländer zu zweifeln.

Auf der anderen Seite gelangten aber auch französische Kunstwerke von den achtziger Jahren ab häufiger in London zur Ausstellung. Die Akademie-Ausstellungen verschliessen bekanntlich ausländischer Kunst ihre Pforten, wie man denn in England stets verschwindend geringe Neigung zeigt, sich über das, was ausserhalb der Insel vorgeht, zu unterrichten. Wie es unmöglich ist, an einem Londoner Zeitungsstande eine deutsche oder französische Zeitung zu erwerben, so ist es im allgemeinen unmöglich, in einer englischen Gemäldeausstellung jemals ein nichtenglisches Bild zu sehen. Und so war, wie so vieles andere, auch die Kunstfrage in England bisher eine rein insulare gewesen, die man mit der ganzen Beschränktheit beurteilte, die sich aus solcher Abschliessung ergeben musste. Trotzdem wagten es von den achtziger Jahren ab einige Privatgalerien, dem englischen Publikum kleine Sammelausstellungen ausländischer, zumeist französischer Kunst vorzuführen, und zwar mit ausgezeichnetem Erfolge wenigstens in dem kleineren Kreise von Kunstverständigen. So wirkte namentlich die 1883 in der alten Dowdeswell Gallery vor sich gehende Sonderausstellung der französischen Impressionisten Manet, Renoir, Degas, Monet, Pissaro, Sisley, Boudin u. s. w. wie ein Sauerteig auf die englische Kunst ein. Gleichzeitig schufen nach England übergesiedelte flotte amerikanische Künstler, neben Whistler noch Sargent, Abbey u. a. in der leichtflüssigen, geistreich-impressionistischen Weise, zu der die Pariser Kunst in amerikanischen Händen sich umzubilden pflegt. Und schliesslich wurden von jetzt an auch die französischen romantischen Landschafter aus der Barbizonschule: Corot, Daubigny, Dupré, Rousseau, Diaz, Lhermitte, Harpignies, Troyon, neben diesen auch Millet, und von den Holländern die Brüder Maris, Mesdag, Bosboom, Israels in

Mit Erlaubnis des Künstlers

Frank Brangwyn

Skizze zu einem Wandgemälde für die Börse in London

UNIV OF MICH

Digitized by Google

grösserer Anzahl nach England eingeführt und fanden in gewissen Kreisen grossen Anklang. Ihnen war eine Sonderausstellung 1886 in Edinburg und eine solche 1889 in London gewidmet, und einige Kunsthändler Englands und Schottlands haben es sich seitdem fast zur Lebensaufgabe gemacht, die Werke dieser Schulen in England zu vertreiben. Eine wie reiche Ausbeute jetzt bereits in England vorliegt, das zeigte die internationale Ausstellung in Glasgow 1901, auf der weit über zwei Hundert derartige Bilder, meist aus schottischem Besitz, zusammengebracht und ausgestellt waren.

Alle diese Einflüsse brachten das seit 1880 in England vor sich gehende Ereignis mit sich, das Land künstlerisch aufzuschliessen. Der Akademie wurde dadurch ihre alles beherrschende Autorität mehr und mehr beschnitten, und neben der in altmodisch-gravitätischem Gange weiterschreitenden Akademiekunst alten Stiles wurde eine neue, von ihr unabhängige Kunst immer sicherer etabliert. Im Jahre 1885 thaten sich in London eine Anzahl meist jüngerer Künstler, »welche fühlten, dass ihre Arbeiten mit der Art von Vorführungen in andern Ausstellungen nicht im Einklang ständen« zu dem »New English Art Club« zusammen, der seitdem jährlich zweimal Ausstellungen von Werken seiner Mitglieder veranstaltet. In Glasgow schlossen sich im selben Jahre die jungen schottischen Künstler dichter zusammen, welche seitdem auf dem Kontinent so grosse, von ihnen selbst kaum geträumte Erfolge errangen. Seit dem Jahre 1898 finden sogar »Internationale Kunstausstellungen« in London statt, eine Künstlervereinigung unter der Präsidentschaft Whistler's, die »International Society of Sculptors, Painters and Gravers«, hat es auf sich genommen, dem englischen Publikum alljährlich (nur im Jahre 1900 fiel die Ausstellung aus) die besten Kunsterzeugnisse aus allen Ländern vorzuführen. Ist nun auch die Internationalität im Laufe der Veranstaltungen dieser Gesellschaft etwas zusammengeschrumpft, so dass dieser Anspruch z. B. bei der im Herbst 1901 stattgefundenen Ausstellung nur noch in beschränktem Maasse aufrecht erhalten werden konnte, so lässt sich doch nicht leugnen, dass das ganze englische Kunstleben heute bereits in das Stadium eines gewissen internationalen Austausches eingetreten ist. Dadurch hat es einen neuen mächtigen Impuls erhalten. Seit der Eröffnung der Grosvenor-Galerie ist die Kunst in das Tagesinteresse des englischen Bürgers eingerückt, sie spielt heute im gesellschaftlichen Leben eine Rolle, die sie früher nie auch nur im entferntesten gespielt hat. Es gehört heute auch in England zum guten Ton, die Galerien zu durchstreifen, seine Ansichten über Kunst zu haben, über die Vorgänge in den Ateliers Bescheid zu wissen, die Auktionsräume zu besuchen, Kunstwerke zu sammeln.

Mit diesem Steigen des allgemeinen Interesses ist bis zu einem gewissen Grade auch das Verständnis für die Bestrebungen der Jüngeren gewachsen, der ihnen gewährte Spielraum vergrössert worden. Überblickt man deren Wirken heute, so lassen sich aus der Vielheit der Erscheinungen zwei ihrem Wesen nach grundverschiedene Richtungen deutlich hervortretend erkennen, eine solche, welche der Natur nachgeht und eine solche, welche in symbolischen oder dekorativen Grundbestrebungen romantischen Träumen von der Art der Rossettiauffassung folgt. Richtungen ähnlicher Art sind jetzt wohl in allen Ländern nebeneinander zu finden. In England tragen aber beide ein besonderes Gepräge. Die naturalistische Richtung folgte im wesentlichen den Anregungen, die Whistler nach England gebracht hatte. Er war, von ausserhalb nach England gekommen, der erste, welcher das Eigentümliche der englischen Luft, die Weichheit, mit der sie schon die nächste Umgebung abschwächend umhüllt, wobei sie ganz bestimmte, abgetönt-einheitliche Farbenwerte erzeugt, künstlerisch erkannt und dargestellt hat. Diese atmosphärische Weichheit wurde von da an das Ziel eines ausgebreiteten neueren englischen Naturalismus (wenn man diese Bewegung überhaupt so nennen kann) impressionistischer Art, der von dem Naturalismus der ersten Präraffaeliten so grundverschieden ist. Whistler, die Barbizon-Schule und die modernen Holländer, zusammen mit einem weiter hinten zu erwähnenden eigenartigen Einfluss, der von den Bildern Monticelli's herrührte, machten die Schotten. Eine, allerdings schwächere, Parallel-Bewegung zu der neueren schottischen findet sich aber auch bei der englischen jüngeren Generation. In dieser vorwiegend von den Schotten vertretenen naturalistisch-impressionistischen Bewegung haben wir eine ausgesprochene englische Nationalschule vor uns. Neben diesem Naturalismus läuft indes noch ein andrer, direkt von Paris importierter her, in dessen Mittelpunkt der schon erwähnte Stanhope Forbes in Newlyn steht, und den man als den englischen Freilicht-Naturalismus bezeichnen könnte. Er bietet dem kontinentalen Beobachter nichts wesentlich Neues, obgleich die tüchtigen Leistungen dieser Schule immer erfreuen.

Viel mächtiger als in andern Ländern hat sich aber gerade die phantastisch-dekorative Richtung über die naturalistischen Einflüsse hinweg in England behauptet. Und das ist kein Wunder, denn England ist das Geburtsland dieser Richtung. Rossetti, Burne-Jones, G. F. Watts, Albert Moore waren die erklärten Lieblinge des künstlerisch empfindenden England geworden und die von ihnen geschaffene Tradition musste daher mächtig weiter klingen, auch nachdem die Mehrzahl dieser Meister vom Schauplatz abgegetreten war. Aber noch ein anderer Umstand ist für die Beurteilung dieser englischen Richtung von Wichtigkeit. Es war das Eigentümliche der Rossetti-Burne-Jones'schen Kunst, dass sie sich von Anbeginn mit kunstgewerblichen Bestrebungen vermählte. Der grosse Vermittler nach diesem Gebiete hin war William Morris, seit den sechziger Jahren über drei Jahrzehnte unvermeidlich mit seiner grossen Persönlichkeit wirkend. Er verknüpfte instinktiv das Gebiet der dekorativen Künste mit dem malerischen der Rossettigruppe. Vermöge seiner dichterischen Gaben nährte er dazu beide mit jenem stofflichen Untergrunde der altenglischen Sagenwelt, die von Anbeginn

das Lieblingsthema der Schule gewesen ist. Burne-Jones, Ford Maddox Brown, Walter Crane stellten ihre Kunst in den Dienst der Morris'schen Werkstätten, sie lieferten Entwürfe für Kirchenfenster, Wandteppiche, Buchillustrationen, dekorative Zwecke jeder Art. Musste schon diese stete Berührung mit dem tektonischen Gebiet der Schule ihr strenges architektonisches Rückgrat erhalten und stärken, und musste für kunstgewerbliche Entwürfe wie in der figürlichen Komposition im Sinne der Rossetti'schen Gemälde zu verwirklichen suchten. Ein mit besonderer Vorliebe gepflegtes Gebiet, die Buchillustration, bildete die Brücke nach der Malerei hin. Von diesen Schulen des Landes, einer Verbindung von Kunst- und Kunstgewerbeschulen, hat besonders diejenige in Birmingham die reichsten Früchte getragen. Hier ging von der Kunst-

Abb. 7. Byam Shaw. Die Wahrheit Mit Erlaubnis des Künstlers

die eintretende rasche Entwicklung des kunstgewerblichen Schaffensgebietes für einen gewissen breiteren Nachwuchs in der jüngeren Welt sorgen, so kam noch hinzu, dass infolge eines fruchtreichen Erziehungsplanes, der vorwiegend von dem Southkensington-Museum entwickelt und verwirklicht wurde, Kunstschulen über das ganze Land entstanden waren, die alle eine künstlerische Erziehung auf einer tektonisch-kunstgewerblichen Basis anstrebten. Dort wurden die Schüler mit der dekorativen Linie erfüllt, die sie in gleicher Weise beim Stilisieren der Pflanze schule geradezu eine örtliche Kunsttradition aus, die das eigentümlich Dekorative, um das es sich hier handelt, besonders einheitlich verkörpert und in Namen wie Arthur Gaskin, J. E. Southall, C. M. Gere, L. F. Muckley, H. Payne u. s. w. ihre besten Vertreter hat.

Aus der Vermählung der präraffaelitischen Kunstrichtung mit dem Kunstgewerbe ist in England auf der einen Seite das entstanden, was wir im Kunstgewerbe den englischen Stil nennen, auf der andern Seite erhielt diejenige englische Schule in der Malerei

Mit Genehmigung der Stadt Liverpool

Byam Shaw *Liebes-Tand*

Digitized by Google

Mit Erlaubnis des Künstlers

Abb. 9. Durst. Gemälde von J. M. Swan

durch das Medium der Unterrichtsanstalten einen kräftigen Zufluss, die heute die Rossetti-Tradition auf einer freieren, ganz allgemein-dekorativen Grundlage weiter pflegt und deren Anhänger als Neupräraffaeliten bezeichnet werden können. Sie stehen alle mehr oder weniger an der kunstgewerblichen Grenze, viele von ihnen sind unmittelbar aus den Kunstgewerbeschulen hervorgegangen. Auf sie hat keine Art Pariser oder sonstwie fremder Einfluss stattgefunden, sie sind ganz und gar auf englisch nationalem Boden gewachsen. Eben deshalb aber verdienen sie vielleicht unsere besondere Beachtung.

Die Ziele dieser Schule sind in allererster Linie solche dekorativer Art, und zwar in der Komposition wie in der Farbe. In der Komposition sind ihre Leistungen am einheitlichsten, hier herrscht die elegante, volle, schwunghafte und nicht selten etwas ins Gezierte getriebene Linienführung, die der Welt durch das Präraffaelitentum enthüllt worden ist. In der Farbe wird eine reiche satte Teppichwirkung angestrebt, wobei Kontraste keineswegs vermieden, aber die Einzeltöne nach einer bestimmten Farbenabsicht aufgereiht und gegeneinander abgestimmt werden. Als Vorwurf, man möchte sagen Vorwand, für diese Linien- und Farbenphantasien dienten nicht mehr allein, wie das bei den Präraffaeliten der Fall war, der Arthurlegendenkreis und die Gestalten des Dantezeitalters, aber doch stets ein von der Gegenwart und Wirklichkeit möglichst weit abliegender Gegenstand, mit Vorliebe aus den Dichtungen und Sagen, die dem englischen Volke aus seiner Litteratur bekannt sind. Deshalb ist es eigentlich nötig, den Stoffkreis der englischen schönen Litteratur zu kennen, um die Bilder dieser Schule zu verstehen, gerade so wie die Bilder von Rossetti und Burne-Jones nur mit Malory's »Morte d'Arthur« in der Hand verstanden werden können. Eine andre Gattung von Bildern sucht symbolisch eine moralische Idee oder eine Lebensweisheit zu verkörpern nach der Art der Kunst Watt's, der das Symbolische geradezu als den Anfang aller Kunst bezeichnet und noch heute als Forderung an das Kunstwerk hinstellt. Immer aber liegt als erste Absicht die dekorative Wirkung zu Grunde. Deshalb erzeugt diese Schule recht eigentlich bildmässige Werke, Gemälde, die man als architektonischen Schmuck betrachten und als trefflich wirksame Wandbilder aufhängen kann. Damit berührt sie die Grundprinzipien jeder frühen Kunst, mag sich diese nun in gotischen Altarbildern, japanischen Farbenholzschnitten oder frühitalienischen Wandmalereien äussern, die alle den architektonischen Aufbau mit der teppichmässigen Wirkung vereinen und im wahren Sinne »dekorativ« sind.

Man kann nicht sagen, dass die junge Generation, die jetzt in England diese Richtung vertritt, sich direkt an den bis vor kurzem noch unter den Lebenden wirkenden Burne-Jones anlehnte. Sie ist frischer, lebensfroher, heiterer als dieser, übrigens vielleicht auch etwas leichter im Gewicht. Dagegen hat ein andrer Meister den grössten Einfluss auf sie ausgeübt, der allerdings nur in gewisser Beziehung in derselben Richtung arbeitet, nämlich John W. Waterhouse.

Waterhouse, jetzt ein beginnender Fünfziger, hat sich erst allmählich zu seiner heutigen Individualität, der poetischen Farbenkomposition entwickelt. Zwei treffliche Bilder in der Tate Gallery »die Befragung des Orakels« und »der Märtyrertod der heiligen Eulalia« zeigen ihn noch auf dem von Alma-Tadema gepflegten Gebiete des klassischen Genres, verraten aber seinen ausgesprochenen Sinn für aparte Farbengebung schon damals. Mit seinem 1891 gemalten Bilde »Ulysses und die Syrenen« (Abb. 4) steuerte er nach seinem eigentlichen Fahrwasser hin, in dem er sich seit zehn Jahren bewegt, nicht ohne zunächst an der Klippe Burne-Jones alle Aufmerksamkeit gegen die von dort drohende Gefahr einer allzugrossen Beeinflussung aufbieten zu müssen. Das Bild »die heilige Cäcilie« (Abb. 3) zeigt ihn noch etwas in Abhängigkeit von diesem Meister, später hat er sich von ihm ganz losgemacht. Waterhouse lebt und schafft ganz in einer Welt des Märchens, die mit der Wirklichkeit nichts gemein hat, sein Ziel ist die Farbenkomposition. Er liebt es, entschiedene Farben nebeneinander zu setzen, wobei er gewisse blaue, grüne und violette Töne bevorzugt. Er schafft so, ohne die Stilisierung irgend wie zuweit nach dem Kunstgewerblichen hin zu treiben, satte teppichartige Wirkungen hohen Reizes. Immer spricht aus seinen Bildern eine schlichte Anmut und aufrichtige künstlerische Empfindung, die ihn zu einer der sympathischsten Erscheinungen unter den heutigen englischen Malern machen. Waterhouse ist seit

Digitized by Google

1895 Vollmitglied der Akademie, nachdem er schon 1885, noch in seiner klassischen Periode, zum Associate gemacht worden war. Seiner ganzen Individualität nach fällt er durchaus aus dem Rahmen der Akademie heraus.

Waterhouse gehört nur halb zu den Neupräraffaeliten, denn seine Linie hält sich frei von jedem künstlichen Schwung. Er hat durch seine Farbe aber trotzdem den grössten Einfluss auf diejenige junge Generation ausgeübt, die heute diese Schule rein präsentiert. Unter ihr ist der glänzendste Vertreter unstreitbar der heute erst neunundzwanzigjährige Byam Shaw. Die Laufbahn dieses Künstlers ist von Anbeginn eine der glänzendsten gewesen. Seine Erfolge als junger Zwanziger erinnern fast an die von Millais. Mit fünfundzwanzig Jahren stellte er jenes Gemälde aus, das bis heutigen Tages sein bestes und vielleicht das beste der ganzen Schule geblieben ist und seinen Ruf sofort unzweifelhaft etablierte: das Bild mit dem Titel Liebes-Tand (Love's baubles). Es wurde von der Liverpooler Gemäldegalerie erworben (Abb. S. 65) und bildet heute neben Rossetti's Dantetraum den Glanzpunkt dieser Sammlung. Der Vorwurf ist einem Rossetti'schen Gedichte aus dessen Sammlung »House of Life« entnommen. Ein Knabe, die Liebe darstellend, trägt eine Schale mit verlockenden Früchten, nach denen ein Gefolge von schönen Frauen begierig hascht. Über dem ganzen Bilde, das in den lebhaftesten Farben gehalten ist und dessen Komposition ein Meisterstück der Linie darstellt, schwebt eine köstliche Lebensfreude, die sich unmittelbar dem Beschauer mitteilt. Es ist die Äusserung eines bedeutenden rein menschlichen wie grossen malerischen Talentes, an das sich die schönsten Erwartungen knüpfen müssen. Ein andres Bild, benannt »Wahrheit« (Abb. 7) zeigt des Malers Stoffkreis von derselben symbolisierenden Seite, sein Kompositions- und Farbentalent in kaum minder glücklichem Lichte. Aber als das Repräsentationsbild der neuen Schule muss der Liebes-Tand bezeichnet werden.

Ein ungefährer Altersgenosse Byam Shaw's, G. E. Moira, ist nächst diesem jetzt der hervorragendste Vertreter der dekorativen Schule. Obgleich schon seit Anfang der neunziger Jahre ein regelmässiger Aussteller, ist er doch erst durch einen Wandfries im Trocadero-Restaurant in London allgemein bekannt geworden. Dieser Fries verwirklichte eine technische Neuerung zum erstenmale in wirklich effektvoller und überzeugender Weise: das farbige Relief. Rings um die vier Wände des Vestibüls ziehen sich dicht unter der Decke entlang Friese mit ungefähr lebensgrossen Figuren, die im Flachrelief herausgearbeitet und sodann mit nichtöligen Pigmenten gefärbt sind. Die Farbentöne sind keineswegs in abgeschwächter Form gehandhabt, aber auf den Reliefflächen so verrieben, dass sie in den Vertiefungen dichter sitzen als auf den Höhen. Einzelteile des Reliefs erhalten dabei Metallauflagen, um die eigenartig schimmernde Wirkung noch zu erhöhen. Nach dieser sehr erfolgreichen Arbeit ist der Künstler fortgesetzt mit der Lösung ähnlicher Aufgaben beschäftigt gewesen, zuletzt mit dem figürlichen Schmuck des schönen Pavillons der Peninsular and Oriental Steamship Company auf der letztjährigen Pariser Weltausstellung. In allen Fällen besorgte Moira die Kartons und färbte das fertige Relief, während die Herstellung des letzteren der Bildhauer Lynn Jenkins übernahm. Diese farbigen Reliefs haben Moira's Namen allbekannt gemacht, sein berechtigter Ruf gründet sich jedoch nicht auf sie allein. Er ist ein grosses Kompositionstalent mit nie

Abb. 10. Puma und Macaw. Gruppe von J. M. Swan

Digitized by Google

versagendem Schwung der Linie und grosser Kraft im dekorativem Aufbau, dazu ein virtuoser Figurenzeichner. Seine Individualität würde nach der Grosskunst im Sinne von Cornelius hindrängen, wenn nicht die weiche präraffaelitische Linie gleichzeitig das Liebliche in seinen Kompositionen aufrecht erhielte. Von seiner kürzlich erfolgten Berufung als Lehrer an die South-kensington-Schule kann nur der günstigste Einfluss erwartet werden.

Steht Moira, der sich auch in Entwürfen für Glasfenster ausgezeichnet hat, mit einem Fusse im Kunstgewerbe, so bewegt sich Miss Eleanor Fortescue Brickdale, eine fernere Vertreterin der Schule, ähnlich wie Byam Shaw auf rein malerischer Grundlage. Eine kürzlich in der Dowdeswell Gallery veranstaltete Sonderausstellung enthüllte ein ganz merkwürdiges Talent dieser jungen Künstlerin. Hier sind unmittelbare starke Rossetti-Einflüsse zu erkennen, wie sie schon auf der beigefügten Abbildung hervortreten (S. 69). Kühne, aber wohl verarbeitete Farbenzusammenstellungen geben dem Bilde eine prächtig reiche Wirkung, die an den Glanz der alten Venezianer erinnert. Die Künstlerin hat sich auch in der Buchillustration glänzend bethätigt. Eine andre an dieser Stelle zu nennende Künstlerin ist Miss Catherine Cameron, ebenfalls in den Bahnen weitergehend, die Rossetti vorzeichnete, an den sie ganz besonders durch den Reichtum ihrer Farbe erinnert.

Eine Sonderstellung nimmt der ebenfalls in diese Gruppe einzureihende F. Caley Robinson ein. Er lebt zwar in der romantischen Empfindungswelt wie die andern Künstler, aber seine Werke sind weder so saftig in der Farbe, noch so schwungvoll in der Linie wie die jener. Dafür haucht er ihnen einen Reiz ganz besonderer Intimität ein, sie sind in hohem Grade inhaltvoll durch den Reichtum an Empfindung, durch die Menge künstlerischer Einzelzüge und durch die grosse Sorgfalt der Ausarbeitung. Ein strenger, fast primitiver Zug geht durch seine Linienführung. Der Ausdruck seiner Kunst ist der einer aus dem tiefsten Innern schöpfenden, bewundernden Künstlerseele, die sich zwar zunächst nur an wenige wenden kann, deren Äusserungen aber für denjenigen, der ihnen näher getreten ist, mehr bedeuten, als manches mit sieghafter Gewissheit auftretendes Kunstwerk.

Einige andere jüngere Mitglieder dieser Gruppe sind noch der durch sein treffliches Bild in der Tate Gallery: My Lady's Garden allgemeiner bekannt gewordene J. Young Hunter (eine Dame in reichem romantischen Anzuge füttert im Garten einen Pfau mit prächtigem grossen Rad), der viel versprechende Harold Speed und John da Costa; in gewisser Beziehung gehört auch der Glasgower Künstler E. A. Hornel mit seinen phantastischen, ganz teppichartig wirkenden Bildern hierher.

Ein viel breiteres Bethätigungsgebiet als in der Malerei, hat diese Gruppe stets in der Buchillustration gefunden. Hier wirkte der geniale aber seine Eigenart fast bis ins Krankhafte steigernde Aubrey Beardsley auf die jüngere Generation mächtig ein. Daneben regte der stets liebenswürdige Zeichner und Maler Anning Bell, weltbekannt durch seine Umschlagzeichnung für das »Studio«, in mehr kunstgewerblich-dekorativer Richtung an. Auch er hat sich übrigens viel mit den weiter vorn erwähnten farbigen Reliefs beschäftigt und seine beiden grossen Friese Musik und Tanz, von denen das eine in Abb. S. 56 vorgeführt wird, gehören zu den reizendsten Erzeugnissen der Schule. Auch Walter Crane muss durchaus hierher gezählt werden, seine massenhaft verbreiteten Kinderbücher haben nicht wenig dazu beigetragen, den Geist der dekorativen Zeichnung im Volke heimisch zu machen, ja sie haben diese englischen dekorativen Ideen sogar als erste Sendboten hinaus in die weitere Welt getragen. Andere bekannte dekorative Buchillustratoren sind der vortreffliche C. H. Shannon (nicht zu verwechseln mit dem Porträtmaler J. J. Shannon), der Dichter-Zeichner Laurence Housman, ferner die schon genannte Gruppe der Birminghamer Künstler, sowie Charles Ricketts, Selwyn Image, Charles Robinson, J. D. Batten, Patten Nilson, Fairfax Muckley, nicht zu reden von einem ganzen Heere weiterer weniger bekannter Künstler, die alle in der erwähnten Richtung treffliche Beiträge zur Buchillustration geliefert haben. In den letzten Jahren haben sich vor allem noch zwei Künstler hervorgethan, die anfangs unter dem Pseudonym Beggarstaff Brothers zusammenarbeiteten und die Welt durch ihre ebenso phantasievollen als straffen und grosszügigen Illustrationen entzückten. Später trennten sie sich und traten als W. Nicholson und James Pryde mit ihren wahren Namen hervor. Namentlich W. Nicholson hat, nachdem er sich durch sein in der New Review erschienenes Porträt der Königin Viktoria einen Weltruf erworben hatte, durch eine Reihe vortrefflicher illustrierter Bücher in seiner drastischen Wiedergabe von Personen und Typen bahnbrechend für diese Schule gewirkt.

Wie sehr das dekorative Element gelegentlich auch in Künstlern zum Vorschein kommt, die nicht gerade auf die neupräraffaelitische Fahne schwören, das zeigte das grosse, in seinem Aufbau und seiner Farbe gleich treffliche Bild des schon weiter vorn erwähnten E. A. Abbey auf der letztjährigen Akademie-Ausstellung: Kreuzfahrer beim Anblick Jerusalems (Abb. 1). Und in ähnlicher Weise schlagen die Bilder des bekannten Künstlers Maurice Greiffenhagen zuweilen Töne kraftvollsten dekorativen Schwunges in der Linie wie in der Farbe an, die einen veranlassen möchten, auch diesen Künstler der neupräraffaelitischen Gruppe einzureihen.

Neben dieser jetzt in freudiger Blüte stehenden dekorativ-romantischen Richtung hat die alte präraffaelitische Kunst noch einen andern Abzweig in die englische Malerei der Gegenwart gesandt: eine archaistisch-religiös-dekorative Schule, die heute vorwiegend der in Newlyn thätige T. C. Gotch vertritt. Gotch malte früher Freilichtbilder und hat sich erst vor einigen Jahren plötzlich zu seiner jetzigen Spezialität bekehrt, für die ihm sein Aufenthalt in Newlyn kaum etwas helfen kann. Am bekanntesten ist sein Bild in der Tate Gallery »Hallelujah« geworden, welches zwei Reihen singender kleiner Mädchen, in

Goldbrokat gekleidet, darstellt. Die Anlehnung im Kompositionsgedanken an die frühitalienische Wandmalerei ist unverkennbar, aber die Gesichter und Frisuren sind ganz modern, wodurch ein gewisser gemischter und nicht durchaus erfreulicher Eindruck erzeugt wird. Das Goldbrokat spielt stets eine Hauptrolle in seinen Bildern, häufig greift er sogar zum Goldhintergrund. Verwandt in der Auffassung und Durchführung sind die Bilder von Marianne Stokes, der Gattin des Malers Adrian Stokes. Auch hier die biblischen Sujets in primitiv-dekorativem Gewande, die Brokatstoffe, Schriftbänder, Goldauflagen für Heiligenscheine u. s. w. In der Empfindungstiefe erscheinen Marianne Stokes' Bilder jedoch inniger als die von Gotch.

Die dekorativen Neigungen sind, wenn man das Bodenwüchsige in der heutigen englischen Malerei heraussucht, vielleicht die am stärksten hervortretenden Werte der englischen Schule. Die grosse Tradition der Rossetti'schen Kunst wirkt hier auf alle ein, die sich ihr volles nationales Empfinden gewahrt haben. Sie tritt auch plötzlich wieder bei Künstlern hervor, die eigentlich auf anderm Boden stehen und mit der Gruppe Waterhouse-Shaw nicht das Geringste gemein haben. So muss man unbedingt einen der genialsten unter den jüngeren englischen Künstlern, Frank Brangwyn in diesem Zusammenhange nennen. Brangwyn fand, nachdem er vorher Landschaften gemalt hatte, auf einer Orientreise seine Individualität: die impressionistische Malweise verbunden mit der satten vollen Farbe und einer durchaus aufs Dekorative gerichteten Komposition. Seine Bilder strotzen von übersprudelnder Kraft. Sie zeigen scharfe Beleuchtungskontraste, die den prächtigen Aufbau der Massen noch mehr hervorheben. Eines seiner Bilder »Gold, Weihrauch und Myrrhen« wurde vom Musée de Luxembourg angekauft, wie denn der Künstler überhaupt seine grössten Erfolge auf dem Kontinent erkämpft hat. Neuerdings hat er sich neben dem eigentlichen Tafelbilde auch mit der rein dekorativen Komposition für kunstgewerbliche Zwecke beschäftigt, ja sogar rein tektonisch-kunstgewerbliche Entwürfe geliefert. In Abbildung S. 61 wird der bisher noch nicht veröffentlichte Entwurf für ein in der Ausführung begriffenes Wandgemälde für die Börse in London wiedergegeben, das Handel und Schiffahrt darstellt.

Brangwyn berührt sich dicht mit einem andern ungemein originellen Künstler, A. Melville, der die Brücke nach der im nächsten Aufsatze zu behandelnden schottischen Künstlergruppe darstellt.

Mit Genehmigung des Herrn Edwin Tate

Abb. 11. Die Falschheit des Reichtums. Von Miss Eleanor Fortescue Brickdale

Digitized by Google

Hans Gude. Brieflesende Dame. Zeichnung

Digitized by Google

HANS GUDE'S LEBENSERINNERUNGEN

Af Hans Gudes Liv og Vaerker. Kunstnerens Livserindringer, udgivne og forsynede med en biografisk Indledning af *L. Dietrichson*. Det norske Aktieforlag, Kristiania 1899. Pris 15 Kr.[1])

Es hat den Verfasser dieser Zeilen gewundert, dass diese schöne und interessante Arbeit Dietrichson's noch so wenig bekannt ist. Denn eine wirkliche Nachlässigkeit wäre es, auch von dem nicht norwegischen Kunstfreunde, dieses gemeinsame Werk zweier Norweger zu übersehen, deren Namen einen so guten Klang hat wie *Gude* und *Dietrichson*, und die durch das, was sie hier zu sagen haben, dem Leser — welcher kunstpolitischen Farbe er auch angehöre — einige Stunden angenehmster Art bereiten.

Das Buch handelt von einem ausserordentlich reichen und thätigen Künstlerleben, das, in innigster Berührung mit der grossen Kunstwelt Europas verlebt, wichtige Seiten des allgemeinen künstlerischen Lebens im 19. Jahrhundert abspiegelt, und daher reich an weitschauenden Ansichten ist, die ich gern hier schildern möchte, wenn es nicht der Mangel an Platz verböte. Das Buch enthält ausserdem viele Bemerkungen über aktuelle Kunstfragen sowohl von seiten des Verfassers der Einleitung als des Autobiographen, die zu einer Diskussion einladen — ich meinerseits meine kaum zur Kritik — was doch hier zu weitläufig würde. Ich werde mich daher begnügen, kurz den Inhalt des Buches anzugeben, um dem eventuellen Leser anzudeuten, was er zu erwarten habe.

Der erste Teil der Arbeit besteht aus einer verhältnismässig kurz gefassten Erzählung von Gude's Künstlerleben aus Dietrichson's Feder. Der Verfasser selbst nennt sie ganz anspruchslos eine »ergänzende biographische Skizze«. Sie enthält aber in der That eine recht vollständige und in das Wesen des Gegenstandes tief eindringende Darlegung der ganzen Thätigkeit Gude's, durchdrungen von der wärmsten Bewunderung und Sympathie für den Künstler, eine Sympathie, die wiederum in der vieljährigen und intimen persönlichen Bekanntschaft des Verfassers mit dem Künstler wurzelt.

Ich brauche kaum zuzufügen, dass diese Einleitung in Dietrichson's gewohnter, lebhafter, warmherziger und geistreicher Weise geschrieben ist — ein Stil, der immer etwas von dem reichen Satzbau, von dem lebhaften Tempo und rhythmischen Tonfall des enthusiastischen Redners besitzt, und der diesen als Vorleser und Schriftsteller so hinreissend und leicht verständlich gemacht hat. Glücklicherweise hat das heranrückende Alter nicht vermocht, sein Gemüt zu kühlen oder seine Feder abzustumpfen.

Trotz des grossen Interesses, das die Einleitung weckt, ist aber doch der bedeutendste Teil des Buches — und niemand kann eifriger sein dies hervorzuheben, als der Einleiter selbst — Gude's eigene »Lebenserinnerungen«, die Selbstbiographie, die der grosse Künstler in den Tagen seines Alters geschrieben hat, und die sein mannigfaltig abwechselndes Leben umfasst von der Kindheit an in Christiania, wo er 1825 geboren wurde, bis zu den Festlichkeiten in derselben Stadt 1895, als dem 70 jährigen Meister enthusiastisch und mit seltener Einstimmigkeit von seinen Landsleuten in und ausser der Kunstwelt gehuldigt wurde.

* * *

Diese Lebenserinnerungen sind *nicht* geschrieben, um veröffentlicht zu werden — nur widerstrebend und nach vieler Überredung ist Gude dazu gebracht worden, seine Einwilligung zu deren Veröffentlichung zu geben. Sie treten also nicht als »litterarisches« Produkt eines »Verfassers« hervor, sondern sind bloss die Aufzeichnungen eines alten Mannes aus seinem Leben, zum Vergnügen für ihn selbst und seine Familie geschrieben. Daher sind sie auch in ihrer Abfassung sehr uneben, und die Schilderung der persönlichen Erlebnisse oder der Begebenheiten des Familienlebens, auch reiner Nebensächlichkeiten, nehmen oft einen grossen Platz ein, während wichtige Begebenheiten in seinem Künstlerleben, vor allem seine eigenen Kunstwerke, als Bagatelle abgefertigt oder gar nicht erwähnt werden. Eben in dieser ihrer unberechenbaren Unmittelbarkeit besitzen sie aber einen Zauber, der von nichts anderem ersetzt werden kann. Denn sie setzen uns in direkte Verbindung mit einer äusserst liebenswürdigen und reich begabten Persönlichkeit, in welcher Mensch und Künstler zusammenschmelzen. Gude's liebenswürdige Bonhomie äussert sich nicht am wenigsten in der bescheidenen Art, wie er von seiner eigenen Kunst spricht.

Gude ist, was man einen »glücklichen« Menschen nennt, gewesen. Er hat ein ungewöhnlich glückliches Familienleben genossen, und äussere günstige Verhältnisse haben ihn umgeben und ihm erlaubt sich zu entwickeln, erfolgreich in seinem Berufe zu arbeiten und reichliche Anerkennung zu gewinnen.

Nicht, dass er ohne Widerwärtigkeiten gewesen wäre, keineswegs; sie haben ihn aber nicht übermannt, noch ihn bitter gemacht, ebensowenig als der Erfolg ihn geblendet oder seine Selbstkritik vermindert hätte. »Ich will« — schreibt Gude selbst — »mit Dankbarkeit erkennen, dass mein Künstlerleben eines der glücklichsten gewesen ist; denn das Lichte und Erfreuliche in der Anerkennung und der Nachsicht, die mir so reichlich zuteil geworden, ist stärker gewesen, als der Missmut über den eigenen und anderer berechtigten Tadel.« Dass seine Arbeiten noch so spät, 1864, bei der akademischen Ausstellung in London zurückgewiesen wurden, kann als Kuriosität erwähnt werden.

Dieser kleine Unfall spielt aber keine Rolle im Vergleich mit den Mühseligkeiten anderer, und auch grösserer Künstler, deren Bahn einen ernstlichen Abbruch gelitten durch das Refusieren von Arbeiten, die dem herrschenden Geschmack der betreffenden Personen nicht zugesagt haben.

Gude ist als Künstler auch in ganz spezieller Be-

---

1) Wir benutzen gern gerade den gegenwärtigen Zeitpunkt, wo Gude nach reichgesegneter Lehrthätigkeit von seiner Stellung an der Berliner Akademie zurückgetreten ist, um durch obigen Aufsatz auf des Künstlers Schaffen hinzuweisen. Gude ist am 13. März 1825 in Christiania geboren, studierte in Düsseldorf bei Achenbach und Schirmer, wirkte dann seit 1854 dort und später an der Karlsruher Akademie als Lehrer, bis er im Jahre 1880 nach Berlin übersiedelte; hier leitete er das Meisteratelier für Landschaftsmalerei an der Hochschule der bildenden Künste. D. R.

deutung eine »glückliche« Natur. Es giebt Künstler einer mehr rezeptiven als original schaffenden Art, die so stark von den Traditionen einer vergangenen Kunst oder von dem Vorbild eines epochemachenden Meisters gebunden werden, dass ihre eigene Individualität nie die notwendige Freiheit erlangt, sich nach Vermögen geltend zu machen — viele solche an und für sich recht schätzbare Talente finden sich zum Beispiel in der Umgebung von Raffael, Rubens oder Rembrandt, sie umkreisend wie Monde dieser — sit venia verbo — selbstleuchtenden Planeten, Gegenstücke dazu finden sich aber noch heute zahlreich in allen Schulen, auch den modernsten. Andere haben eine so scharf ausgeprägte Individualität und einen so unwiderstehlichen Drang diese geltend zu machen, dass sie vor keiner Konsequenz zurückweichen, dadurch aber Gefahr laufen, das Gleichgewicht zu verlieren und sich den Hals zu brechen. Gude wiederum gehört zu den in Gleichgewicht ruhenden Naturen, die so harmonisch gebildet sind, dass sie immer sie selbst bleiben, wie viel sie auch von andern lernen, und immer besonnen, mutig, aber nie übermütig vorwärts gehen, ihrer Zeit, nicht aber deren Modelaunen folgen und die Traditionen, gleichzeitig aber die individuelle Freiheit respektieren.

Es ist, im grossen gesehen, eine selten schöne Entwickelungsreihe, die uns Gude's unzählige Landschaften zeigen, von den etwas schwerfälligen »romantischen« Hochgebirgskompositionen aus seiner ersten Düsseldorfer Periode in den vierziger Jahren bis zu den licht- und luftgesättigten Küstenbildern seiner letzten Zeit, »realistisch« so zu sagen, aber von persönlichem Leben durchweht und von der seelenvollen Stimmung getragen, die Dietrichson mit Recht musikalisch nennt.

* * *

Diese Auffassung von dem Rechte einerseits der Tradition und der ererbten Kenntnis, andererseits der Originalität ist bei Gude vollständig bewusst, wie man aus seinen eigenen Äusserungen in dem »Rückblick« ersieht, den er am Schlusse der Biographie auf seine künstlerische Thätigkeit wirft. Und man kann verstehen, welche wohlthätige Rolle sie in seiner Lehrwirksamkeit gespielt hat, die ja einen so grossen Platz in seinem Leben eingenommen — er ist ein halbes Jahrhundert damit beschäftigt gewesen — und von so unermesslicher Bedeutung für die Ausbildung Hunderter jüngerer Landschafsmaler in seiner nordischen Heimat, wie in Deutschland gewesen ist. Gar nicht alle grossen Künstler sind gute Lehrer. Gude ist aber, laut vielstimmigem Urteil, als solcher ganz vortrefflich.

»In der Regel — schreibt Gude — darf der Lehrer seine Hand nicht auf die Arbeit des Schülers setzen, das führt nur zu Selbstbetrug und Betrug dem Publikum gegenüber. Meine Schüler haben an den grossen Austellungen teilnehmen und Auszeichnungen gewinnen können, weil es ihre eigenen Arbeiten waren, die sie ausgestellt haben. Sie sind nur von meiner Kritik, nicht von meinem Pinsel beeinflusst gewesen. Da ich nie versucht habe, den Schülern etwas von dem Meinigen, die Kenntnisse ausgenommen, beizubringen, ja sie im Gegenteile davor gewarnt, habe ich erlangt, dass sie selbständige Künstler mit eigener Persönlichkeit geworden sind, und ich wage es zu glauben, keine Schule in dem Sinne einer geistlosen Imitation meiner persönlichen Eigenheit gebildet zu haben. Mein Verhältnis zu den Schülern war immer das des Kameraden, und die Bilder auf meiner Staffelei standen der Kritik der Schüler ebenso offen wie ihre Bilder der meinigen. Der Unterschied war oft nur der — fügt Gude mit gutmütiger Ironie hinzu — dass ihr Interesse und ihre Teilnahme für meine Arbeiten sehr schwach war oder ganz fehlte und zwar oft bei denen, für die ich mich am meisten interessierte. Ich habe nicht wenige Schüler gehabt, die keinen Blick darauf warfen, was ich in Arbeit hatte . . . und zwar waren es dieselben Schüler, die mit Begierde meine Kritik empfingen, und oft die tüchtigsten Künstler wurden.« — Wahrhaftig ein ungewöhnlicher Lehrer!

»Einen leichten Wehmutsschleier,« sagt Dietrichson, »haben doch das Leben und die Verhältnisse in der norwegischen Heimat über das lichte und edle Bild der Lebensarbeit Gude's geworfen. Den nämlich, dass dieser enthusiastische Anbeter der Natur Norwegens, der auch am liebsten und am besten die heimatlichen Motive schilderte, und der sie, so oft er es konnte, selbst aufsuchte, in der Fremde wohnte und dort seine Siege gewann.

J. C. C. Dahl, Gude's genialer Vorgänger, und Gude selbst gehorten den zwei ältesten Generationen der norwegischen Malerei an, als Norwegen noch keine eigene künstlerische Produktion in seinen Grenzen zu unterhalten vermochte, die Emigration also eine Notwendigkeit und eine Rückkehr eine Unmöglichkeit wurde. Kurz »das Glück

Hans Skala, München. Bleistiftstudie

Hans Gude. Frische Brise. Gemälde (1886)

Digitized by Google

wurde nie Norwegen vergönnt, dies reiche Leben sich ganz im heimatlichen Schoss entwickeln zu sehen, und nur Gude's eigene warme Liebe zum Vaterlande, dessen Natur und Volk hat dafür gesorgt, dass er uns nicht fremd gegenübersteht. Auch darin dürfte man aber Dietrichson Recht geben müssen, dass durch die Entwickelung des echten und wahren Gefühls für die Schönheit der norwegischen Landschaft, die Dahl eigen war, wurde Gude für die Norweger, was er geworden ist; und eben indem sie von dem ausgegangen ist, was sie in Gude's Schule für die neuen Aufgaben, welche diese Zeit stellt, gelernt, hat die jüngere (dritte) Generation ihren freien und unabhängigen Standpunkt erreicht.«

Ich füge zuletzt hinzu, dass das Gude'sche Buch aufs reichste illustriert ist, mit nicht weniger als 121 Bildern im Text oder auf besonderen Blättern, teils Porträts von im Texte erwähnten Personen und Orten, teils und vor allem Abbildungen der eigenen Werke des Künstlers, wodurch das Lesen der unterhaltenden Arbeit doppelt interessant wird. Unsere beigefügten Proben geben eine Vorstellung davon.

Stockholm. *GEORG GÖTHE.*

KLEINE NOTIZEN

Hans Neumann, mit dem wir durch das anmutige Schabkunstblatt »Am Klavier« die Leser der Zeitschrift für bildende Kunst bekannt machen, ist ein junger, seit einigen Jahren in München ansässiger Künstler, der sich schon auf graphischen Ausstellungen mehrfach bemerkbar gemacht hat. Wie die beigefügte Arbeit erkennen lässt, ist es ihm im wesentlichen um das Festhalten einer gewissen Stimmung zu thun, um das Dekorative, wogegen das rein Zeichnerische, die Schärfe der Linienführung, die Impression der Bewegung für ihn weniger erstrebenswert zu sein scheint. Neumann ist reiner Graphiker und versucht, für seine Absichten sich die verschiedensten Ausdrucksmittel dienstbar zu machen; seine Platten, deren wir eine ganze Reihe gesehen haben, zeigen die mannigfaltigsten Techniken gemischt und vereinigt, daneben versucht er sich im modernen, farbigen Linienholzschnitt und dem grossflächigen Plakat. Auch dekorative Entwürfe für das Kunstgewerbe sind sein Arbeitsfeld. Hans Neumann ist im Jahre 1873 in Kassel geboren, wo sein Vater als Akademieprofessor wirkt, und hat sich nach der üblichen Vorbildung im Jahre 1899 in München niedergelassen.

Noch einen zweiten Namen haben wir heute zum erstenmale zu nennen: **Hans Skala.** Skala ist insofern das Gegenstück zu dem ebengenannten Künstler, als seine Stärke eine bestechende, zeichnerische Fertigkeit ist; davon geben die beigefügten zwei Proben seines Skizzenbuches einen erfreulichen Beweis. Blättert man seine Studien, zumal die farbigen, durch, so erkennt man, dass er ernstlich danach strebt, Luft und Licht in ihrer malerischen Wirkung auf den menschlichen Körper zu studieren, und dass er auf dem Wege ist, die gestellten Probleme künstlerisch zu lösen. Auch Skala, der 1875 in Berlin geboren ist, lebt gegenwärtig in München.

NEUE KUNSTBLÄTTER

Ein neuer Farbenholzschnitt von Albert Krüger darf für Sammler von Kunstblättern immer als ein Ereignis gelten, deshalb sei auch das soeben bei der G. Grote'schen Verlagsbuchhandlung in Berlin erschienene Blatt hier sogleich signalisiert. Es giebt jenes bekannte Profilbildnis in der Ambrosiana wieder, das unter dem Namen des Lionardo geht, dessen behauptete Urheberschaft aber ebenso, wie die Frage nach der dargestellten Person zu lebhaften Meinungsverschiedenheiten unter den Kunstgelehrten Anlass gegeben hat. Vor Jahren ist in dieser Zeitschrift, wie erinnerlich, dies Thema schon ausführlich erörtert worden (N. F. V. 1894). Aber auch dem Kunstfreunde, der jenseit des gelehrten Streites sich in die Betrachtung von Krüger's farbiger Übersetzung des Meisterswerkes versenkt, werden Rätsel aufgegeben: denn hinter den adeligen Linien des Antlitzes spürt man eine Seele, deren Geheimnis der prüfende Blick des Beschauers immer und wieder zu erraten sucht.

Der Holzschnitt hat eine Fläche von 37×22 cm; die Ausführung ist in jeder Beziehung meisterhaft, der Zusammenklang des leuchtend blauen Gewandes mit dem rotbraunen Haar und dem reichen Perlenschmuck ist geradezu prachtvoll. *K.*

* * *

Die grosse farbige Nachbildung des »Zinsgroschen« (Bildfläche 25:33 cm) von Tizian, welche E. A. Seemann auf Grund der direkten Aufnahme des Originals in Dreifarbendruck mit der grössten Sorgfalt hat anfertigen lassen, giebt das berühmte Gemälde in Bezug auf die Zeichnung und die ganze Technik, also in Bezug auf sein Wesen und seinen jetzigen Zustand so treu wieder, wie es bisher nicht gelungen ist und nicht gelingen konnte. Auch die Farbe kommt hier nicht mehr als je zu ihrem Recht und die Wirkung ist daher eine so überraschende, dass mancher Kenner die schöne Reproduktion für würdig erachten wird, auch in einem vornehmen Zimmer als Wandschmuck zu dienen. (Preis 2 M., in Passepartout 3 M.)

Alte Meister, Verlag von E. A. Seemann. — Den beiden Erstlingslieferungen dieser glänzenden Veröffentlichung sind inzwischen drei weitere gefolgt, so dass der erste Jahrgang abgeschlossen ist (zum Abonnementspreis von 25 Mark). In den 40 Tafeln ist Dürer dreimal (die beiden Apostelpaare und das Porträt Holzschuhers), Velazquez zweimal, jeder der anderen flämischen, holländischen, französischen, spanischen, italienischen Meister nur einmal vertreten, so dass bereits eine grosse Mannigfaltigkeit vorliegt wie der Darstellungen so der Auffassungen und Behandlungsweisen, ein Studienmaterial, wie es abseits von den Originalen sonst nicht geboten werden kann. Die meisten Tafeln geben das Original seinem Wesen wie seiner Färbung nach in einer ganz frappanten Aehnlichkeit wieder, die zugleich von dem Zustande desselben Kenntnis verschafft. Möge die Anerkennung, die das Werk in den Fachkreisen auch des Auslandes gefunden hat, sich behaupten und steigern! *A. Schnütgen (Köln).*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Berlin SW., Dessauerstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

Hans Skala, München *Bleistiftstudie*

UNIV. OF MICH.

Digitized by Google

EIN MEISTERWERK DES SPERANDIO IM SOUTH KENSINGTON-MUSEUM ZU LONDON

Von W. Bode

BEIM Durchblättern von Photographien nach Gegenständen, die dem Berliner Museum gelegentlich zum Kauf angeboten wurden, fiel mir die Photographie einer Madonnenstatue in die Hände, die sich seit etwa sieben oder acht Jahren im South Kensington-Museum befindet. Sie wurde erworben vom Kunsthändler Bardini, der sie verschiedene Jahre besass, da es eines seiner »cavalli di bataglia« war, die damals im Kunsthandel selbst bei den grössten Antiquaren schon recht selten zu werden begannen. Die Gruppe zeigt Maria mit dem Kinde auf dem Schoss, nicht viel unter Lebensgrösse. Sie ist in Thon modelliert; die ursprüngliche Farbe war durch spätere rohe Anstriche bedeckt, nach deren Abnahme nur noch dürftige Reste der alten Bemalung zu Tage gekommen sind. Beim Abwaschen hat, infolge zu scharfen Putzes, die Oberfläche zum Teil ziemlich stark gelitten, so dass die Formen vielfach unscharf und verwaschen erscheinen; dies hat vielleicht auch darin seinen Grund, dass der Künstler erst in der (jetzt beinahe ganz fehlenden) dünnen Stuckschicht, mit der die Thonbildwerke regelmässig behufs der Bemalung überzogen wurden, die letzten Feinheiten der Modellierung anbrachte.

Die Gruppe befand sich früher in einer Privatkirche der Mark Ancona; Bardini glaubte daher ein Jugendwerk des Benedetto da Majano darin zu erblicken, der hier ja wiederholt, namentlich in seiner früheren Zeit, beschäftigt war. Allein, der schlichte Realismus dieser Figuren, dem alle feineren künstlerischen Ausdrucksmittel: jedes Arrangement der Falten, jedes Suchen nach freier Gruppierung, fern liegen, hat mit Benedetto's Art nichts gemein; das beweisen namentlich die verschiedenen Gruppen des gleichen Motivs, grosse und kleine, die uns von ihm erhalten sind. In Florenz dürfen wir den Künstler überhaupt nicht suchen; die in ihrer lebenswahren, intimen Auffassung von Mutter und Kind allerdings verwandten Arbeiten der Florentiner Thonbildner, zeigen noch weit mehr gotische Traditionen in der Formengebung, in der Durchbildung und schwungvolleren Komposition. Der Künstler dieser Gruppe ist offenbar schon um eine oder zwei Generationen jünger als die Meister jener Florentiner Madonnenkompositionen. Er ist schon ein echtes Kind der Frührenaissance und zwar augenscheinlich bereits aus einer etwas vorgeschritteneren Zeit derselben; immerhin aber aus einer Zeit, in der die Marken noch nicht von venezianischen Künstlern beeinflusst und selbst bedient waren. Eigene Künstler von einiger Bedeutung hat aber die Mark Ancona damals fast gar nicht gehabt, wenigstens keine Bildhauer; wir müssen daher den Verfertiger der Madonnenstatue des South Kensington-Museums doch ausserhalb suchen. Da Florenz und Venedig ausgeschlossen sind, liegt es am nächsten, an Bologna zu denken, dessen Hinterland ja die Marken sind.

Freilich hat Bologna eingesessene Bildhauer erst um die Wende des fünfzehnten zum sechzehnten Jahrhundert aufzuweisen, also in einer schon etwas weiter vorgeschrittenen Zeit; aber im Quattrocento waren hier mehrere hervorragende Bildhauer aus verschiedenen Teilen Italiens nacheinander lange thätig, wurden zum Teil zu Bolognesern und prägten der Bologneser Plastik ihren Charakter auf: der Sienese Giacomo della Quercia, Niccolò dall' Arca aus Bari und der Mantuaner Sperandio. An Quercia's grossartige Schöpfungen erinnert die Gruppe freilich gar nicht; ist sie doch auch erst ein halbes Jahrhundert nach dessen Tode entstanden. Niccolò's grosszügige Behandlung steht gleichfalls in vollem Gegensatze zu dem schlichten, fast schüchternen, aber empfindungsvollen Naturalismus dieses Stückes. Wohl aber scheint mir Sperandio in Betracht zu kommen, der jüngste dieser drei Künstler, der seit 1478 bis in die neunziger Jahre in Bologna lebte. Sperandio ist lange bekannt und gefeiert als Medaillenbildner, von seiner Persönlichkeit haben wir aber erst vor etwa zwölf Jahren durch Venturi's Forschungen ein, noch etwas unbestimmtes Bild erhalten, eine grössere plastische Arbeit glaubte damals derselbe Forscher ihm noch nicht auch nur mit Wahrscheinlichkeit zuschreiben zu dürfen. Inzwischen hat gleichfalls Venturi auf ein paar hervorragende Bologneser Büsten aufmerksam gemacht, die zweifellos Sperandio's Werke sind, und durch einen glücklichen Urkundenfund haben wir erfahren, dass das Grabmal Alexander's V. in San Francesco zu Bologna nicht eine Arbeit aus dem Anfang des Quattrocento ist, wie man früher annahm, sondern von Sperandio ausgeführt wurde, der 1482 die Restzahlung darauf erhielt. Durch den Vergleich mit den Thonbildwerken an diesem Monument haben die Fassaden der kleinen Kirche S. Caterina und einige andere unbedeutendere dekorative Thonarbeiten in Bologna ihm zugeschrieben werden können; der Louvre erwarb ein bezeichnetes Marmorrelief mit dem Profilportrait des Herzogs Ercole I. d'Este, seines langjährigen Gönners, und aus der Übereinstimmung mit der Madonnenstatue auf jenem Grabmal habe ich ein paar grosse Madonnenreliefs in bemaltem Thon, die auch aus Bologna stammen (die eine jetzt im Berliner Museum), dem Künstler zugewiesen.

Mit diesen Madonnen hat auch unsere Gruppe im South Kensington-Museum die grösste Verwandtschaft.

Ganz individuelle, unbedeutende Formen, in beiden Figuren so übereinstimmend, dass der Knabe sofort als das Kind der Mutter zu erkennen ist, ganz naturalistische, aber zufällige und wenig geschmackvolle oder gar charaktervolle Anordnung der Gewänder und Behandlung der Falten, knochen- und gelenklose Modellierung der Hände und Finger, die müden Augen, die starken Augendeckel, die etwas skrofulösen aufgeworfenen Lippen des leicht geöffneten Mundes finden sich in der Gruppe gerade wie in jenen Reliefs den Kopf des Kindes in träumerischem Sinnen hinausschaut, das ist so wahr und zart beobachtet, mit einer Einfachheit und Treue wiedergegeben, dass sich die Figuren wie von selbst zur Gruppe abrunden, und dass diese ganz unmittelbar und eindringlich auf den Beschauer wirkt. Für die Urheberschaft des Sperandio, dessen Meisterwerk unter seinen Kompositionen sie jedenfalls ist, spricht auch der Umstand, dass sie aus den Marken, und zwar aus der Nähe von Faenza stammt, wo der Künstler vom Sommer 1477 bis zum

Sperandio. Figuren vom Grabmal Alexander's V. in S. Francesco zu Bologna

und in den Figuren auf dem Papstmonument. Gemeinsam ist ihnen aber auch die feine Schilderung des zarten Verhältnisses von Mutter und Kind, die gerade in ihrer ganz ungesuchten Weise von besonders wahrer und intimer Wirkung ist. Dies gilt vorzugsweise von der grossen Londoner Gruppe, in der die Art der Anordnung auch die Schwächen des Meisters im Aufbau, in der Faltenbildung und Formengebung weit weniger auffallen lässt. Wie das kleine schüchterne Kind im Schoss der Mutter sitzt, wo es sich sicher und wohl fühlt, wie die Mutter es mit beiden Händen behutsam und liebevoll an sich drückt, und über Sommer 1478 durch die Tyrannen von Faenza beschäftigt war. Auf diesen Aufenthalt Sperandio's in Faenza führt A. Venturi ein mittelgrosses Thonrelief der Verkündigung zurück, das sich noch im Dom zu Faenza befindet. Es erscheint für unseren Künstler ungewöhnlich gross in der Formengebung und Bewegung; freilich kennen wir ihn in grösseren Kompositionen bisher noch nicht. Ein ganz ähnliches Verkündigungsrelief in Thon besitzt Herr Adolf von Beckerath in Berlin, das sich 1898 in der Renaissance-Ausstellung befand; es wurde in Florenz erworben, stammt aber gleichfalls aus der Mark Ancona.

Digitized by Google

SPERANDIO SCULPS.　　　　LONDON, SOUTH KENSINGTON-MUSEUM

11*

Digitized by Google

STUDIENKOPF VON KÄTHE KOLLWITZ IN BERLIN

Digitized by Google

ZEICHNENDE KÜNSTE

VIERTE AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

VON LUDWIG KAEMMERER

Abb. 1. Zeichnung von Gustava Häger, Berlin

ALS der Glanz der holländischen Malerei verblichen war, die Hals, Rembrandt, Vermeer ihre Augen geschlossen hatten, da begann man von Amsterdam nach Paris zu schielen und über die »Grondlegginge der *Teekenkonst*« akademisch zu meditieren. Was dem fünfzehnten Jahrhundert handwerkliche Überlieferung gewesen, was im sechzehnten als Grundlage aller Malerei noch mehr bewundert als ehrlich geübt, von den vorwärtsstürmenden Genies des siebzehnten aber über den Haufen gerannt war, das wurde von dem holländischen Poussin Gerard Lairesse »met vorbeelden uyt de besten konststukken der oude en nieuwe Puyk-Schilders bevestigd.« Schon 1769 erörtert man mit einem schier an die italienische Frührenaissance erinnernden Eifer, inwiefern die Zeichnung den Vorrang vor der Färbung behaupte. Die zweite Renaissance der Antike rankte sich an der Zeichnung empor: das Empire ist schlechthin plastisch-zeichnerisch. Man denke an Goethe, die Kartonkunst und seine Ansichten darüber, an die Nachblüte der Grabstichelkunst etc.

Dieses Etcetera bedarf keiner historischen Auffrischung; es ragt mit dürren Zweigen noch immer hie und da in unsere Tage hinein.

Edouard Manet's Schaffen, das die formale und zeichnerische Beherrschung des Naturbilds mit bewusster Rücksichtslosigkeit der freifarbigen Wiedergabe sinnlich-optischer Eindrücke opferte, wird von seinem jüngsten Biographen als »die letzte Etappe in der malerischen Bewältigung der farbigen Erscheinung der Natur«, als Befreiungsthat gefeiert.

Trotzdem erschienen 1895 Max Klinger's Antithese von »Malerei und Zeichnung« und 1897 Adolf Hildebrand's »Problem der Form« bereits in zweiter Auflage als Menetekel an der stets kalkbleichen deutschen Wand künstlerischer Abstraktion. Heinrich Woelfflin pries die vorbildliche Kompositionsklarheit und Linienreinheit des klassischen Stils. Toroop und van de Velde suchten die blühende Kunst der Farbe durch Symbolik der Linien und Logik der Formen auszulaugen. Die Kunsterzieher dekretieren eine Reform des Zeichenunterrichts als wichtigste Grundlage aller künstlerischen Bildung. Und nun eröffnet gar die Berliner Secession eine Ausstellung unter dem beängstigend altväterischen Namen: *Zeichnende Künste.*

Kein Grund zu Beklemmungen! Im Schatten Manet's und Hokusai's wird auch in Deutschland noch eine Weile die Farbe gedeihen, bis ihr Reiz — den Augen der Minderbemittelten andemonstriert — wieder einer Reaktion weicht. Vielleicht hat dann die Linie und Form schon wieder mehr — und vor allem Neues — zu sagen gelernt. Dass aber der frisch erschlossene Quell, der über das unverwüstliche Hochgebirgsgestein Velazquez und Goya in unsere Niederungen geleitet wurde, gar zu schnell versiegen könnte, davor braucht auch der keine Furcht zu haben, der aus dem Prospekt der in Frage stehenden Ausstellung mit heimlicher Sorge vernimmt, dass hier nur die deutsche Kunst zu Wort kommen soll.

Die »zeichnenden Künste« — nicht Deutschlands, sondern vor allem der Mitglieder der Berliner Secession — auf einem Flächenraum von etwa hundert Quadratmetern ausgebreitet, werden sie die von heute zu morgen schwankende Gunst des Publikums zu gewinnen, zu fesseln wissen? Ein Wagnis, eine Demonstration! Vor allem aber eine Mut bezeugende That! Und, wer unbefangen, mit wachsverstopften Ohren und freiem Blick die Säle der secessionistischen Burg in der Kantstrasse mustert, wird sich gern des alten Spruchs erinnern: fortes fortuna adjuvat.

Die öffentliche Kritik aber darf sich mit der Glücksgöttin nicht ohne weiteres identifizieren. Ihre Bedenken zurückzuhalten, läge nur dann Grund vor, wenn die Bewegung, die hier sich so kräftig geltend macht, ihr noch aufmunterungsbedürftig erschiene. Heute aber dürfte viel eher ein klug retardierendes Wort auch Freunden gestattet sein.

Zunächst sei der Gesamteindruck der Ausstellung festgestellt. Es überwiegt bei weitem die farbige Studie, die Skizze, die Karikatur. Die Schwarz-weisstechnik — die seriöse Graphik im alten Sinn — tritt durchaus

zurück. Das graphische Handwerk der Reproduktion ist fast ganz ausgeschlossen. Die Ellbogenfreiheit, die sich der moderne Künstler im harten Kampf gegen die Zunft — nicht nur der Schaffenden, sondern auch der Geniessenden — errungen hat, wird in vollen Zügen genossen. Die Skizze, früher mehr dem intimen Atelierfreund und Fachgenossen bestimmt, ist lange schon ausstellungsfähig geworden, ja, sie hat von ihrer gröberen und gefallsüchtigeren Schwester, der Affiche, vieles angenommen, was sie völlig aus dem stillen Bezirk der zarten Portefeuillekunst, aus der Sammlerklause des ancien régime verbannt.

Diese Übermacht des Plakatstils verkündet auch die Illustration unserer deutschen Witzblätter in Format und Mache. Ihre Mitarbeiter bilden das Gros der Aussteller in der Kantstrasse. Das ist die Stärke und auch die Schwäche dieser Veranstaltung. Allzuviele Karikaturen auf einem Platz wecken bei dem von der Überbrettelei unserer Tage ohnehin degoutierten Besucher leicht ein Gefühl des Unbehagens. Stärker als irgendwo drängt sich in der Karikatur das Stoffliche, das Gegenständliche an den Geniessenden heran. Es ist niemals ganz neutraler Boden, den man da vor sich hat, und den künstlerischen Kern jedesmal wieder aus seiner Umhüllung herausschälen zu müssen, macht auf die Länge der Zeit mehr Plage als Freude. Dazu kommt, dass die »grosse Berliner« in diesen Gewässern — wenn auch ihre Netze erheblich weitere Maschen hatten — bereits mehrmals mit Erfolg gefischt hat.

München ist die eigentliche Heimstätte jenes gelegentlich etwas grobschlachtigen, künstlerisch bramarbasierenden Humors, dem wir ein in Deutschland neues, der modernen Malerei ebenbürtiges graphisches Genre verdanken. Die zinkotypische Reproduktionstechnik hat zweifellos das ihre dazu beigetragen, diesen Jugend- und Simplizissimusstil — lucus a non lucendo — zu erzeugen und zu vergröbern. *Bruno Paul, Rudolf Wilke, Adolf Münzer, Walther Georgi, Thöny* (Abb. 4) und *Reznicek* arbeiten direkt für Zinkotypie. Sie interessieren trotzdem nicht sowohl als Graphiker, vielmehr als Künstler. Unter dem »tachisme«, dem sie huldigen, steckt oft tiefes Gefühl, feine Beobachtung, nervöse Beweglichkeit, die auch den fesseln, der sich von der Klobigkeit ihrer Ausdrucksweise anfangs beleidigt fühlte. Die grelle Art der Übertreibung — hier hat Japan, oder vielmehr der missverstandene Japanismus, sicherlich nicht zur Verfeinerung westlichen Empfindens mitgewirkt — kann zarter organisierten Gemütern oft den künstlerischen Spass verderben, zumal die Verzerrung allzuklar als angelerntes Mittel zum Zweck erscheint. Wenn *Thomas Theodor Heine*, einer der begabtesten und feinsten der Gruppe, der sehr ausgiebig hier vertreten ist, für sich, und nicht für den Simplizissimus arbeitet, erscheint er dem Kunstfreund stets in sympathischerem Licht, wie jeder Schriftsteller, der für eine Tageszeitung schreibt, niemals den Eindruck völliger Unbefangenheit machen wird. Trotzdem wollen wir froh sein, dass in Deutschland die künstlerische Kraft so dem grossen Publikum — wenn auch in einer nicht immer lieblichen Umwicklung — zu Gemüte geführt wird.

Von Talenten, die als Volkserzieher dieser Art Schätzung verdienen, kommen in dieser Ausstellung

Abb. 2. Studie von Max Liebermann

Digitized by Google

LUDWIG v. HOFMANN   Abb. 3.   STUDIE ZUM FRÜHLINGSSTURM

Digitized by Google

ausser den genannten noch folgende in Betracht: der derbgesunde Wiener *Ferdinand Andri*, die Jugend-Biedermeier *Diez, Feldbauer, Eichler* und *Angelo Jank*, der fein organisierte *Eugen Kirchner*, der bizarre *Carl Strathmann* und die Berliner lustigen Sittenschilderer: *Heilemann, Schnebel, Feininger, Edel* und *Julius Klinger*. Von der Originalität eines Beardsley, Forain, Valotton, Nicholson oder Lautrec ist zwar keiner dieser Gruppe — Heine vielleicht ausgenommen — aber immerhin ist der künstlerische Gehalt unserer modernen Karikatur doch erheblich kräftiger als der früherer Generationen und wird noch eine Weile vorhalten, die breiten Bettelsuppen des Tageswitzes schmackhaft zu machen.

Die Farce zu balancieren, hat die Berliner Secession sich bemüht, indem sie *Max Klinger, Otto Greiner, Hans Thoma* und seinen Knappen *H. von Volkmann, Matthäus Schiestl, Walter Leistikow* (dessen Radierung »Waldsee« diesen Aufsatz ziert), *Peter Behrens, Melchior Lechter, F. Erler, L. von Hofmann* in gemessenem Zuge aufmarschieren liess. Stattlicher noch — wenn auch nicht so feierlich drapiert — wirkt das naturalistische Fähnlein um *Max Liebermann: Skarbina, Kaethe Kollwitz, O. H. Engel, Curt Hermann, Emil Orlik, Alberts, Kühl, Olde, Hübner, Corinth, Slevogt, Frenzel, Baluschek etc.*

Abb. 4. Zeichnung von E. Thöny, München

Die Karlsruher und Stuttgarter Lithographen kommen nur in einigen mit berechtigter Vorsicht ausgewählten Proben zu Wort: *Leopold von Kalckreuth*, der sehr talentvolle *E. R. Weiss, Heine Rath*. Die Dresdner Graphik fällt — bis auf die oben genannten Pastelle von *O. Kühl* — ganz aus. Hier, wie auch sonst fühlt man Lücken, die nur kurz durch einige markante Namen näher bezeichnet seien: Leibl, Stadler, Ernst Neumann, Richard Müller, Eitner, Illies, H. Otto, Rasch, Gleichen-Russwurm, Hollenberg, Ferdinand Schmutzer, Heinrich Wolff. Sie alle, die in der modernen deutschen Graphik ein gewiss ebenso beachtenswertes Kapital repräsentieren, wie die robusten Spassmacher des Tages, fehlen.

Aber, was man den grossen Ausstellungen am Lehrter Bahnhof mit Recht zum Vorwurf gemacht und, wogegen die Secession mit fanatischem Eifer anzukämpfen bemüht war: die allzugrosse Zahl von Einzelobjekten wird trotz solcher Lücken auch dieser graphischen Ausstellung zum Verhängnis. Den Künstlern, die sich hier vor dem Publikum mit dem Besten, was sie können, zeigen, würde man ohne Zweifel zu nahe treten mit dem Grundsatz, ein kleineres Gemäss künstlerischer Arbeit verlange weniger Aufmerksamkeit und weniger eindringliche Betrachtung. Diese Blätter und Blättchen sollen ja eben beweisen, dass die Kunst nicht nach der Elle gemessen werden kann. Wie will, wie kann man aber nahezu 700 Arbeiten auf einer Wanderung durch sieben Säle oder in einer kürzeren Besprechung, wie dieser, gerecht werden? Begnügen wir uns darum, unbesorgt um tiefsinnige Gruppierung und eingehende Begründung des Urteils, mit einer knappen Aufzählung dessen, was zu einer intimen Ausstellung vereinigt, einen gewiss noch grösseren Genuss gewähren würde, als das derzeitige Meeting.

Da sind einige Aktzeichnungen von *Max Klinger* von grosser Schönheit und immer wieder der Betrachtung wert, wenn sie uns auch über ihren Schöpfer nichts wesentlich Neues zu sagen haben, so wenig, wie die raumsperrend ausgebreiteten Drucke seiner Brahmsphantasie und der Radierungsfolge: vom Tode.

Ludwig von Hofmann's Studien dagegen öffnen unsern Blick für eine Seite seines Talents, die in seinen Bildern oft hinter dem starken Eindruck ekstatischer Farbigkeit zurücktritt. Manches erinnert schlechtweg an die Naturalisten strenger Observanz, anderes entzückt durch den Schwung der Bewegung und die Sicherheit des Formengefühls. Eine Studie zu Hofmann's bekanntem Bilde: Frühlingssturm, haben wir hier abgebildet (Abb. 3).

Kaethe Kollwitz, eine Schülerin Stauffer-Berns, die durch ihre ergreifende Schilderung des Weberaufstands in einer Reihe von Radierungen und Lithographien 1898 zuerst die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihr ungewöhnliches Talent lenkte, arbeitet mit zäher Energie an dessen Weiterbildung. Die Skizzen und Studien zu dem im Sommer bereits in der Secession ausgestellten »Tanz um die Guillotine« zeugen von einer Art verbissenen Ingrimms, sich der einzelnen Motive zu bemächtigen, zugleich aber auch von einer plastischen Kraft und Entschlossenheit, wie sie selten bei Frauen anzutreffen sind. Am erstaunlichsten treten diese Eigenheiten wohl in dem herben Frauenkopf in Clairobskurzeichnung hervor, den wir an der Spitze dieses Aufsatzes abbilden. Beachtenswert, wenn auch an künstlerischer Vollkraft den ebengenannten Arbeiten nicht zu vergleichen, sind die Federzeichnungen von *Gustava Häger*-Berlin, in flotter Parallelschraffierung wiedergegebene Impressionen von oft überraschender Treffsicherheit (Abb. 1).

Liebermann spricht in seinen zahlreichen kleinen Kreide-Skizzen die überlegene nonchalante Sprache zielgewisser Meisterschaft. Es sind mehr Notizen, als Mitteilungen an das Publikum. Die Pastelle des Berliner Secessionsführers mögen als Belege für seine unablässige Weiterarbeit besonderer Beachtung empfohlen sein (Abb. 2). *Max Slevogt's* Tierstudien erinnern von weitem an Rembrandt's Stenogramme ähnlichen Inhalts, aber bedeuten für die eigentliche Stärke seines Talents nicht allzuviel (Abb. s. S. 93). Wenig erfreulich sind die gespreizten und gewaltsamen Radierungen von *Louis Corinth*, die keine rechte Liebe und auch kaum erhebliches Verständnis für die graphischen Mittel verraten, wogegen *Jacob Alberts* in der Kreidezeichnung sich mit mehr Energie auszudrücken versteht, als in der Malerei. Eine bisher noch wenig bekannte Erscheinung ist *Theodor Elfert*, dessen Federzeichnung eines Hamburger Fleets mit viel Überlegung und Feingefühl gemacht ist. Als Homo novus begegnet man auf dieser Ausstellung ferner *Heinrich Zille*, einem Geistesverwandten von *Baluschek* und *Friedrich Latendorf*, der gleich diesen Schilderern von Berlin N. sich im breitesten Berliner Proletarierdialekt gefällt, ohne tieferes Interesse wecken zu können. Er bleibt zu sehr im Stofflichen stecken, ihm fehlt der Humor, der über den Dingen steht, aber auch die erschütternde Tragik, wie sie z. B. aus Käthe Kollwitz' Arbeiten zornig aufflammt. *Paul Baum*, der seinen Wohnsitz von Dresden nach Berlin verlegt hat, aquarelliert in zarten Tönen und spärlichen Formen Landschaften, die oft etwas blutleer wirken, aber durch einen Hauch freundlicher Lyrik den Beschauer gewinnen.

Aus dem Schwarm der Idealisten, die die Schwarzweisskunst von rechtswegen als ihr besonderes Revier in Anspruch nehmen, tauchen nicht gerade viel neue Lichter auf. *Melchior Lechter, Fritz Erler, Peter Behrens* rechnen wir zu den älteren, wenn auch ihre kunstgewerbliche Stilaffektation von künstlerischer Reife und Tiefe noch recht weit entfernt ist. Ernster zu nehmen ist *E. R. Weiss*, der aus seinen naturalistischen Anfängen sich zu einem kraft- und temperamentvollen Buchillustrator im derben Holzschnittstil entwickelt hat und auch da zu fesseln weiss, wo die Verstiegenheit seiner Ideen anfangs nur Schütteln des Kopfes erregt. *Emil Orlik*, der technische Tausendkünstler aus Prag, befindet sich zur Zeit im Purgatorio der japanischen Kunst, die er an Ort und Stelle mit einer Gründlichkeit studiert und nachgeahmt hat, wie wenige andere, die ihren Blick nach dem lichtbringenden Osten wandten. Seine japanischen Holzschnitte, ein Gegenstück zu Yoshio Markino's Schilderungen des Londoner Volkslebens, bleiben — bei aller Anpassungsfähigkeit ihres Schöpfers —, doch hybride Bildungen, denen gegenüber der Beschauer nur schwer naive Freude empfinden kann. Hoffentlich wird das reiche Talent Orlik's in diesem tiefen Schacht fremdsprachlichen Studiums nicht verschüttet werden. Er wird dabei übrigens, wenn nicht mehr, so doch Das gelernt haben, dass das Gute und Grosse, was wir an ostasiatischer Kultur und Kunst bestaunen, im wesentlichen darauf beruht, dass dort die handwerkliche Überlieferung ein festes Ferment aller künstlerischen Bildung darstellt; und dass gerade die Abschliessung gegen fremde Elemente den Quell nationalen Schaffens fast bis in unsere Tage rein erhalten hat. Damit soll keine schutzzöllnerische Kunstpolitik gepredigt sein — es giebt Nationen, die im Freihandel nur profitieren können — aber wirklich ausschlaggebend für ihre Stellung als künstlerische Weltmacht wird nicht sowohl der Import, als vielmehr seine Verwertung in nationalem Sinne sein. Und auf diese kunstwirtschaftliche Frage hat die Ausstellung in Charlottenburg, die sich auf die einheimische Produktion in den »zeichnenden Künsten« beschränkte, eine Antwort gegeben, die alles in allem genommen, eher pessimistische Gedanken weckt, als dass sie unsere Hoffnungen in Zuversicht wandelte.

Die Erzählung der Alten *Abb. 1*

AMOR UND PSYCHE
EIN FRESKENCYKLUS AUS DER SCHULE RAFFAEL'S IN DER ENGELSBURG ZU ROM

VON ERNST STEINMANN

BIS heute hat man dem Märchen von Amor und Psyche, welches Raffael in der Farnesina erzählt hat, in Rom keinen Gemäldecyklus ähnlichen Inhalts an die Seite stellen können. Es wurde immer nur jene Reihenfolge von zweiunddreissig Stichen aufgeführt, in welchen Michael Coxcyen in den dreissiger Jahren des Cinquecento die Fabel des Apulejus illustriert hat, die aber, wie heute mit Recht angenommen wird, mit den Kompositionen Raffael's in keinem inneren Zusammenhange stehen[1]).

Die Ausgrabungen und Restaurationen, welche seit kurzem in der Engelsburg vorgenommen werden, haben die Aufmerksamkeit auch auf die dort noch erhaltenen Freskenreste gelenkt, über deren Entstehungsgeschichte uns zur Zeit nichts anderes erhalten ist, als eine Notiz bei Vasari, im Leben des Perino del Vaga.[2]) Hier wird der Kastellan der Festung, Tiberio Crispo, welcher am 19. Dezember 1544 von Paul III. den roten Hut erhielt, als Unternehmer der Restaurationen im Castel St. Angelo gepriesen und von den Malereien heisst es am Schluss: »die Säle und die übrigen hauptsächlichsten Gemächer malte Perino aus, zum Teil mit eigener Hand, zum Teil mit Hilfe seiner Schüler nach seinen Kartons«. Dem Hauptsaal, der noch in seiner ganzen Pracht erhalten ist, schenkt der Biograph noch einige besondere Bemerkungen; in den übrigen Räumen erwähnt er nur im allgemeinen die »Fregiature bellissime«. Diese gerade erregen heute besonderes Interesse, einerseits wegen der ausgezeichneten Erhaltung, andererseits wegen der Eigenart des Dargestellten. Im ersten Gemach rechts, neben dem Hauptsaal, sind die Thaten des Perseus verherrlicht; im Zimmer daneben ist die Geschichte von Amor und Psyche erzählt.

1) Die ältere Litteratur über die Farnesina hat Förster vollständig bis auf Cugnoni's bedeutsame Arbeit über Agostino Chigi zusammengestellt (Farnesina-Studien, Rostock 1880). Seitdem haben über den Freskenschmuck der Farnesina gehandelt: Venturi, La Farnesina, Roma 1890 und A. Weese, Baldassare Peruzzi's Anteil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina. Leipzig 1894. Besonders beachtenswert ist der kleine Aufsatz von Ad. Michaelis, Zu Raffael's Psychebildern in der Farnesina (Kunstchronik 1889, p. 2), auf welchen sich ein Teil der folgenden Ausführungen stützt.

2) Ed. Milanesi V, p. 628.

Ein einziges Fenster erhellt das geräumige Gemach; die holzgetäfelte Decke ist reich gegliedert und mit zierlichen Malereien auf goldenem Grunde geschmückt, ähnlich wie Pinturicchio's Holzdecken im Palast der Penitenzieri. Um das Lilienwappen des Farnesepapstes gruppiert sich die übrige Dekoration, aus welcher sich das Einhorn heraushebt, das Wappentier des Tiberio Crispo.[1]) Der Fries, welcher rings unter der Decke entlang läuft, ist kaum 1,50 m hoch; die kleinen Bilder sind von üppigster Ornamentik umrahmt. Unter

1) Ciaconi, Vitae Pontificum III, p. 706.

Google

Das Orakel des Gottes *Abb. 2*

dem Friese, welcher selbst wie ein Teppich oben aufgehängt erscheint, sind noch fast alle Nägel für die Arazzi an den Wänden erhalten.

Wie weit Perino selbst Hand an diese Fresken gelegt hat, soll hier nicht erörtert werden. Es gilt vor allem die Publikation der Dokumente abzuwarten, nach welchen zur Zeit in den Archiven Roms eifrig geforscht wird.[1]) Jedenfalls sind die hier gebotenen Leistungen sehr erfreuliche: die Kompositionen sind meistenteils anmutig und zwanglos entworfen, die Farben etwas blass, aber sehr einheitlich gestimmt, der Gesamteindruck ist heiter und prächtig, nachdem eine sorgfältige Reinigung allen Staub und Schmutz von den Bildern entfernt hat.[2])

An der Eingangswand, links in der Ecke, beginnt die Erzählung. Hier sieht man vor einer künstlichen Grotte eine hässliche Alte und ein schönes, trauerndes, völlig unbekleidetes Mädchen sitzen (Abb. 1). Rechts, zu den Füssen der Alten, schläft ein riesiger Hund, links steht ein Esel mit hochgespitzten Ohren, den aufmerksamen Blick auf die beiden Frauen gerichtet. Die Alte erzählt, das Gespräch mit heftigen Gesten begleitend; die junge Frau hört ihr zu, das Haupt ein wenig über die aufs Knie gestützte Linke erhoben. Man merkt ihr an, dass sie trotz ihres Herzenskummers der spannenden Erzählung ihre Teilnahme nicht versagen kann. Die Erklärung des Dargestellten ist bald gefunden. Apulejus erzählt in seinen Metamorphosen die Abenteuer eines jungen Griechen, Namens Lucius, welcher auszog die Zauberei zu lernen und dabei selbst in einen Esel verwandelt wurde.[3]) Doch behielt er auch als solcher sein menschliches Bewusstsein bei, und als er später die menschliche Gestalt wiedererlangt hatte, beschrieb er seine Erlebnisse. Als Esel belauschte er auch die Alte, welche einem von Räubern entführten Mädchen zum Trost und Zeitvertreib das Märchen von Amor und Psyche erzählte.

Mit der Schilderung dieses Vorganges hat der Maler seine Erzählung eingeleitet. Die Alte, welche der trauernden Gefangenen mit solchem Eifer das Märchen erzählt, deutet mit der ausgestreckten Linken auf die folgende Bilderreihe hin, welche ihre Rede illustriert. Der Esel aber hinter der Schönen hört der Erzählung so eifrig zu wie diese selbst; seiner Aufmerksamkeit verdanken wir ja die Überlieferung der Fabel, welche uns in den folgenden neun Bildern so anmutig erzählt wird. Je zwei Darstellungen schmücken die Schmalwände, je drei die Langwände, nur schneidet an der Aussenwand das Fenster tief in den Gemäldecyklus ein, so dass die Fortsetzung der Fabel hier in der Fensterlaibung Platz finden musste.

Zwei Scenen füllen die Fläche des ersten Bildes aus (Abb. 2). Rechts im Hintergrunde erscheinen Venus und Amor in den Wolken, und die Mutter zeigt ihrem Sohn die völlig unbekleidete Psyche, welche eben, von ihren Dienerinnen geführt, unter einem Baldachin erscheint und von der knieenden Menge göttliche Verehrung empfängt. Links im Vordergrunde kniet mit betend erhobenen Händen der greise König und erfleht von dem milesischen Gott eine Antwort auf die Frage, wer der Gemahl der ungefreiten Jungfrau sein würde, der die Menschen nur mit göttlichen Ehrenbezeugungen zu nahen wagten. So werden wir aufs beste in die Erzählung eingeführt. Wir erraten, dass Psyche's Schönheit die Anbetung des Volkes und zugleich den Neid der Venus hervorgerufen hat, und dass der geängstigte Vater Apoll's Orakelspruch begehrt, um den Zorn der Götter von seinem Hause abzuwenden.

In dem folgenden Gemälde links vom Fenster sehen wir die trauernden Eltern, dem Befehl Apollo's

1) Die Leitung der Ausgrabungen in der Engelsburg liegt in den Händen des Maggiore Mariano Borgatti, der auch eine neue wissenschaftliche Publikation über die Geschichte des Kastells vorbereitet.

2) Die hier reproduzierten Photographien sind nach den jüngsten vortrefflichen Aufnahmen von Domenico Anderson hergestellt.

3) Vgl. Pauly-Wissowa, Real-Encyklopädie unter Appulejus und Apulejus, ed. Hildebrand, Lipsiae 1842, I, p. 280 u. 485.

Digitized by Google

Ungehorsam der Psyche *Abb. 3*

gehorchend, dem unbekannten Gott, »vor welchem Jupiter zittert, den alle Götter fürchten«[1]), die Tochter als Opfer darbringen. Die züchtige Braut liegt auf einer Bahre ausgestreckt, Posaunenbläser ziehen dem Zuge voraus, es folgen in faltenreichen Trauergewändern die Eltern, denen Pagen die langen Schleppen tragen. Psyche aber wartet gelassen und thränenlos der kommenden Dinge und von den ihrigen auf einsamer Bergeshöhe allein gelassen, fällt sie sofort in einen erquickenden Schlummer.

So ist sie in dem kleinen Gemälde der Fensterlaibung dargestellt, auf dessen Hintergrunde ein Tempelchen sichtbar wird, mit einem Springbrunnen davor. Rechts daneben sehen wir Psyche schon in seliger Vereinigung mit dem Geliebten an einem rosenbestreuten Tische ruhen, welchen Dienerinnen eben mit Speisen besetzen, während sich gegenüber drei Musikanten aufgestellt haben. Hier allerdings musste sich der bildende Künstler arg gegen den Sinn der Fabel vergehen und von der Erzählung des Apulejus abweichen. Denn unsichtbar nahte sich der Gott der Psyche, unsichtbar wollte er von ihr geliebt sein und darum verbot er ihr nach seinem Aussehen zu forschen, glaubte sich doch Psyche mit einem Ungeheuer vermählt, als sie sich anschickte den Gott auf ihrem Lager umzubringen.

Psyche's Ungehorsam, der Höhepunkt und der tragische Konflikt der ganzen Erzählung, wird im folgenden Bilde in drei engverbundenen Scenen dargestellt (Abb. 3): Psyche, welche sich mit scharfem Messer und brennender Öllampe über den schlummernden Amor beugt, Psyche, welche sich den Finger mit dem Pfeil des Gottes verletzt, Psyche, welche den fliehenden Gatten vergebens zurückzuhalten sucht, indem sie ihn an den Füssen ergreift. Natürlich nimmt die Entdeckung des schönen Liebesgottes, welcher, von seinen mächtigen Schwingen beschattet, friedlich schlummernd auf dem Lager ruht, den vornehmsten Platz in der Schilderung ein. Eben beugt sich die neugierige Gattin, leise auf den Knieen heranschleichend, über ihn, das spitze Messer in der Rechten, mit der Linken die brennende Öllampe emporhaltend, aus welcher im nächsten Augenblick der verhängnisvolle Tropfen auf den schlummernden Gott herniederfallen wird. Dieser Vorgang erscheint allein im hellsten Licht, während rechts und links die ungehorsame Psyche vom Dunkel der Nacht fast ganz verdeckt wird.

Venus hat inzwischen erfahren, wie Amor, statt die Ehre der Mutter an Psyche zu rächen, der Nebenbuhlerin seine Liebe geschenkt hat. Erzürnt steigt sie aus dem Ocean empor und findet den Sohn krank an der durch Psyche's Unvorsichtigkeit erhaltenen Brandwunde in dem eigenen goldenen Gemache darniederliegen. Wir sehen im folgenden Gemälde (Abb. 4), wie die Göttin mit zürnender Rede dem Sohn seine zahlreichen Vergehungen vorhält und wie sie sich bitter bei den schadenfrohen Göttinnen Ceres und Juno über den Ungehorsam des mutwilligen Knaben beklagt. Psyche aber sucht den Tod, ohne ihn finden zu können und liefert sich endlich freiwillig der beleidigten Venus aus. Aber sie erlangt weder Gnade noch Verzeihung, und so sehen wir die Prüfungen der Unglücklichen in den folgenden zwei Fresken dargestellt. Wir sehen (Abb. 5), wie Sollicitudo und Tristitia, die Mägde der Göttin, sich der Gefangenen bemäch-

1) Quo tremit ipse Jovis, quo numina terrificantur. Vgl. Apuleii Psyche et Cupido, ed. O. Jahn, p. 6 (Leipzig 1856).

Digitized by Google

Venus schilt den kranken Amor *Abb. 4*

tigen und mit Geisseln über sie herfallen, während Venus ungerührt von den Bitten der Gequälten auf schwellendem Pfühl daneben sitzt, mit dem Finger sich das rechte Ohr kratzend[1]) mit der linken Hand nach unten weisend auf das Gemach, wo der kleine Amor krank und liebessehnsüchtig schmachtet. Rechts im Hintergrunde setzen sich die Prüfungen Psyche's fort, genau in der Weise wie sie Apulejus schildert. Wir sehen die Gattin Amor's vor einem Haufen vermischten Getreides und Gemüses knieen; vor ihr steht Venus, ihr befehlend, die Kornarten zu sichten und zu scheiden und bis zum Abend die ganze Arbeit verrichtet zu haben.

Bekanntlich lässt Apulejus die Ameisen das der Psyche aufgetragene Werk verrichten, und ebenso hilfreiche Diener stellen sich ihr bei der letzten und schwersten Aufgabe zur Verfügung; sie soll im Orkus eine Büchse mit der Schönheitssalbe der Proserpina füllen (Abb. 6). Links im Vordergrunde sehen wir Psyche, welche knieend den Auftrag von der Liebesgöttin empfängt und schon die Büchse in der Hand hält, welche sie füllen soll. Im Hintergrunde erscheint sie wieder, mit der Büchse umherirrend, bis eine freundliche Stimme ihr den Weg zum Hades zeigt, einem turmartigen Bau, aus welchem die Flammen emporschlagen. Mit einem Kuchen besänftigt sie den Höllenhund und führt den schweren Auftrag glücklich aus. Aber noch einmal wird sie von Neugierde bezwungen; sie öffnet trotz des Verbotes die Büchse, um sich ein wenig von der Schönheitssalbe zu eigen zu machen und fällt in einen tiefen Schlaf, aus welchem sie erst der inzwischen genesene Amor erweckt, der auch die Büchse sorgfältig wieder schliesst. Ganz flüchtig ist die Erweckung Psyche's durch Amor rechts im Hintergrunde dargestellt; im Vordergrunde aber sehen wir die Vielgeprüfte, welche knieend der Venus das Geschenk der Proserpina überreicht.

Der freundliche Schluss der sinnigen Fabel, bei welchem Raffael in der Farnesina besonders lange verweilt, ist von Perino del Vaga ziemlich abgekürzt worden. Das letzte Bild schildert schon das Hochzeitsmahl der Neuvermählten, zu welchem Psyche auf Befehl des Jupiter von Merkur emporgeleitet wird, wie man es unten links in der Ecke flüchtig angedeutet sieht. Ausser der Venus, welche mit einem Putto rechts in der Ecke erscheint, dem glücklichen Paar selbst in ihrer Nähe, und dem laubbekränzten Bacchus, der die Rechte auf sein Pantherfell gestützt hat, ist keiner der Himmlischen besonders charakterisiert. Amor selbst erscheint wie immer als ein schlanker Knabe mit mächtigem Flügelpaar, welcher die schüchterne Psyche stürmisch umarmt. Neben ihm in der Mitte der Tafel dürfte Jupiter mit der Juno thronen und das zärtliche Götterpaar, welches dann folgt, mag man Neptun und Amphitrite nennen. Wie in der Farnesina, streuen auch hier die Horen Blumen über die Hochzeitsgäste aus, aber es fehlen die Grazien und die Musen und bei dem Mangel an Raum ist die Zahl der Teilnehmer aufs äusserste beschränkt.

Hätte nicht Raffael schon früher in der Farnesina der Fabel des Apulejus durch seinen Pinsel aufs neue Leben und Gestalt verliehen, die Fresken in der Engelsburg würden nur als eine der zierlichsten Dekorationsarbeiten der Spätrenaissance Bedeutung für uns besitzen. Weil hier aber von einem Schüler des Urbinaten derselbe Stoff behandelt worden ist, den der Meister kaum zwei Jahrzehnte früher bearbeitet hatte, so darf es wohl versucht werden, aus der späteren

1) »Ascalpens aurem dexteram«. Jahn p. 45.

Digitized by Google

Prüfungen der Psyche *Abb.* 5

Schöpfung die frühere zu ergänzen und zu erklären. In der That, der Freskencyklus in der Engelsburg wirft merkwürdige Schlaglichter auf die berühmten Gemälde der Farnesina. Perino del Vaga — wenn er wirklich selbst die Kompositionen entworfen hat — erzählt die Fabel genau so wie es die Erzählung des Apulejus erwarten lässt: Der Zorn der Venus wird durch die göttliche Verehrung erregt, die das Volk der überirdischen Schönheit der Psyche erzeigt. Amor, ihr Sohn, will sie rächen, aber er wird von seinen eigenen Liebespfeilen getroffen und beglückt die Rivalin der Mutter durch seine Umarmungen. Nur die Gestalt des Geliebten soll Psyche nicht erkennen, aber sie überrascht den schlummernden Gott und zitternd ob seiner Schönheit giesst sie ihm das siedende Öl der Lampe auf den zarten Leib. Amor entflieht, und Venus übernimmt nun selbst die Rache an der verhassten Geliebten des Sohnes. Diese aber übersteht die Prüfungen und Jupiter, durch Amor's Bitten besiegt, nimmt das sterbliche Mädchen unter die Schaar der unsterblichen Götter auf. So hat Perino del Vaga leicht verständlich für jeden Beschauer die Fabel geschildert, indem er allerdings dem unsichtbaren Gott sichtbare Gestalt verleihen musste. Wie anders Raffael! Hier beginnt wohl die Darstellung gleichfalls mit der Scene, wie Venus dem Amor die Psyche zeigt, aber diese selbst erblicken wir nicht. Hier erfahren wir nichts von den Freuden des Liebespaares, vom Ungehorsam der Psyche, von den Schmerzen Amor's und von den Prüfungen seiner Geliebten. Er zeigt seine Erwählte den Frauen, welche sie bedienen sollen, aber wir sehen sie nicht, Venus klagt ihren Schwestern ihr Leid, aber wir wissen nicht warum; sie erscheint als Hilfeflehende vor Jupiter, aber da Psyche überhaupt noch nicht aufgetreten ist, können wir das Anliegen der Göttin nicht erraten. Dann stürmt Merkur mit dem Haftbefehl Jupiter's vom Himmel hernieder, und dann erst tritt Psyche auf — am ersten Bogenzwickel der Aussenwand der Loggia — von Putten getragen aus dem Orkus emporschwebend, die Schönheitssalbe im Krystallgefäss, welches sie triumphierend emporhält. Erst jetzt gelingt es dem Beschauer überhaupt, den Faden der Erzählung zu verfolgen. Knieend überreicht Psyche der Venus das Geschenk der Proserpina, während Amor von Jupiter ihre Erhöhung erwirkt. Dann trägt Merkur das glückselige Mädchen zum Himmel und zur Hochzeit mit dem Geliebten empor.

Schon Michaelis[1]) hat die Vermutung ausgesprochen, dass die Malereien in der Farnesina nur einen Teil des Planes bedeuteten, den Raffael für die Ausschmückung der Loggia entworfen hatte. Aber seine Behauptung liess sich aus den Werken Raffael's selbst nicht begründen, da sich keine einzige echte Handzeichnung erhalten hat, die uns über die unausgeführten Teile des Cyklus irgend welche Aufschlüsse geben könnte. Wie beschäftigt Raffael gerade damals war, als er die Psychebilder malte, ist bekannt; dass er sich entschloss, die Gemälde der Decke allein aufzudecken, kann nicht Wunder nehmen. Auffallender ist es schon, dass Leonardo Sellajo, welcher dies Ereignis an Michelangelo mit Hohn berichtete, nicht auch die Unvollständigkeit des Werkes getadelt hat.[2])

1) »Zu Raffael's Psychebildern in der Farnesina« in der Kunstchronik 1889 p. 2.

2) Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagniolo Buonarroti, ed. Frey, (Berlin 1899), p. 132.

Digitized by Google

Prüfungen der Psyche *Abb. 6*

Die Fresken in der Engelsburg sind nun gleichsam der Spiegel, in welchem Raffael's Absichten klar zu lesen sind. Hier, wo doch der ganze Stoff in zehn Darstellungen abgethan werden musste, sehen wir alle die Bilder gemalt, welche wir in der Farnesina vermissen: Psyche als Göttin verehrt, der Orakelspruch des Gottes, das Opfer der Psyche und ihr Liebesglück mit Amor; ihr Ungehorsam endlich und ihre Züchtigung durch Venus. Erst mit den zwei letzten Bildern finden sich die Darstellungen in Engelsburg und Farnesina zusammen: Psyche überreicht der Venus die Schönheitssalbe Proserpina's, und Merkur trägt die Erwählte Amor's zum Himmel empor, wo das Hochzeitsmahl bereitet ist.

Wie aber hatte sich Raffael die Ausschmückung der Loggia gedacht, welche Scenen hatte er etwa noch hinzufügen und wo sie malen wollen? Wiederum hat schon Michaelis die Behauptung Förster's erweitert und angenommen, dass alle Darstellungen in den Bogenzwickeln der Loggia im Himmel spielen oder in der Luft. Man braucht ja nur in die Loggia nebenan zu gehen, um zu beobachten, dass Peruzzi und Sebastiano del Piombo bei der Auswahl ihrer Bilder ganz dieselben Gesetze beobachtet haben; und diese Behandlung der Decke als Himmelsgewölbe ist ja den Malern der Renaissance stets geläufig gewesen. So hat auch Raffael an die Decke alles das gemalt, was in den Lüften oder im Olymp vor sich ging; die irdischen Vorgänge aber hatte er, vielleicht in ähnlichen Verhältnissen wie die Meerfahrt der Galatea nebenan, an den Wänden anbringen wollen, die erst mehr als hundert Jahre nach Raffael ihre hässliche Dekoration von Maratta erhalten haben. Und deutet nicht Venus selbst im ersten Gemälde auf eine Darstellung hin, die wir an der Wand vergebens suchen? Weist nicht auch Amor im nächsten Bilde nach unten auf eine schlummernde Psyche, die nicht vorhanden ist?

Man versuche einmal an den Wänden die Fabel zu ergänzen, und man wird überrascht sein wie zwanglos sich dort alle Bilder einfügen, die Raffael's Schüler in der Engelsburg ausgeführt hat. Es kommen im ganzen, wenn man mit Raffael links vom Eingang an der Schmalwand der Loggia die Schilderung beginnen will, acht Wandflächen in Betracht: vier an den Schmalseiten, vier an der Langwand, die in der Mitte durch ein mächtiges Portal gegliedert sind. Denn, wie bekannt, ist die Aussenwand modern und die Loggia öffnete sich nach dem Garten zu in hohen Arkadenbögen. Hier also mussten dem Beschauer von vornherein die Darstellungen in den Bogenzwickeln genügen, und wir sahen bereits, dass Psyche sofort im ersten Gemälde über der Arkadenreihe erscheint, und dass sich von jetzt an der Faden der Erzählung ohne jede Unterbrechung bis zu den Deckenbildern fortsetzt.

Über die erste Komposition für die Schmalwand links kann kein Zweifel herrschen. Venus weist ja selbst mit dem Zeigefinger der Linken auf den Vorgang unten hinab, und dieser kann kein anderer sein, als der, welchen wir in der Engelsburg sehen: Psyche

vom Volk als Liebesgöttin verehrt. Daneben würde dann, ganz wie im Cyklus der Engelsburg, der Hochzeitszug der Psyche zu denken sein, der das zweite Feld der Schmalwand ausfüllen würde. Die Darstellung im ersten Felde der Langwand wird wiederum durch das Gemälde im Bogenzwickel rechts darüber bestimmt, welches bisher als Amor erklärt worden ist, welcher den drei Grazien die Geliebte zeigt. Da aber bei Apulejus dieser Zug überhaupt nicht vorkommt, so dürfte man das Bild vielmehr so erklären müssen, dass Amor hier den Dienerinnen seines Palastes befiehlt, die Geliebte zu bedienen, auf die er mit dem Finger hinweist, wie sie von den Ihrigen verlassen auf dem Felsen eingeschlummert ist.[1]) Diese Scene sieht man in der Engelsburg in der Fensternische dargestellt, die folgende, das Liebesglück der Neuvermählten, hätte notwendig auch in der Farnesina das zweite Feld der Langwand füllen müssen. Ebenso selbstverständlich schliesst sich an das Glück der Beiden der Ungehorsam Psyche's an, der Höhepunkt des tragischen Konfliktes in dem ganzen Märchen, den man rechts neben dem Portal in der Mitte erblickt haben würde. Amor's Krankheit würde weiter, wie auch in der Engelsburg, im folgenden, dem vierten Gemälde der Langwand der Farnesinaloggia geschildert worden sein, und daran hätten sich endlich in den zwei letzten Feldern die Prüfungen Psyche's geschlossen. Erst wenn man sich diese an der Schmalwand rechts dargestellt denkt, wird das siegreiche Emporschweben Psyche's am ersten Bogenzwickel der Aussenwand begreiflich. Man mache sich nur klar, welch eine klaffende Lücke heute vorhanden ist zwischen diesem Bilde und der Botschaft des Merkur zur Linken, und wie folgerichtig sich dagegen die Erzählung nach rechts hin fortsetzt, wo Psyche der Venus die Krystallbüchse überreicht. Die Vorgänge dagegen, welche Raffael über der inneren Langwand der Loggia an den Bogenzwickeln gemalt hat, sind im Freskencyklus der Engelsburg mit Recht als unwesentlich für das Verständnis des Zusammenhanges überhaupt fortgefallen, oder in den Hintergrund verdrängt. Das gilt von der Begegnung der Venus mit Ceres und Juno, von ihrem Fluge durch die Luft, von ihrem Besuch bei Jupiter und endlich von dem Auftrag des Merkur, die Vermisste zu suchen. Man erkennt gerade, wenn man die Hauptzüge der Fabel an den Wänden einschiebt, wie Raffael in seinen Kompositionen der Bogenzwickel vor allem darauf Bedacht nahm, das Reich der Lüfte nicht zu verlassen und wie er hier die Erzählung möglichst auszuspinnen suchte. Man möchte sagen, die Bilder hier oben bedeuten nur die Begleitung des Liedes; unten an den Wänden hätte man die Melodie verfolgen können, wenn Raffael und Chigi länger gelebt hätten. Auf eine chronologische Folge der projektierten Wandgemälde und der ausgeführten Malereien in den Bogenzwickeln ist dabei, soweit es irgend anging, Bedacht genommen und wäre des Meisters Plan vollständig zur Ausführung gelangt, so hätte der Besucher der Loggia die anmutige Fabel des Apulejus fast ohne jeden Kommentar aus den Gemälden selbst verstanden.

Die zwanzig Gemälde der Farnesinaloggia würden also folgendermassen angeordnet gewesen sein:

1. Psyche als Göttin verehrt (Wandgemälde),
2. Venus zeigt ihrem Sohne die als Göttin verehrte Psyche (Bogenzwickel),
3. Psyche's Hochzeitszug (Wandgemälde),
4. Psyche schlafend vor Amor's Palast (Wandgemälde),
5. Amor zeigt seinen Dienerinnen die schlummernde Psyche (Bogenzwickel),
6. Amor und Psyche's Liebesglück (Wandgemälde),
7. Klage der Venus vor Juno und Ceres (Bogenzwickel),
8. Venus begiebt sich zu Jupiter (Bogenzwickel),
9. Psyche's Ungehorsam (Wandgemälde),
10. Venus Hilfe flehend vor Jupiter (Bogenzwickel),
11. Amor liegt verwundet im Palast der Venus (Wandgemälde),
12. Prüfung der Psyche (Wandgemälde),
13. Merkur verkündet die Botschaft des Jupiter (Bogenzwickel),
14. Letzte Prüfung der Psyche (Wandgemälde),
15. Psyche steigt aus dem Orkus empor (Bogenzwickel),
16. Psyche bietet der Venus die Schönheitssalbe dar (Bogenzwickel),
17. Jupiter gewährt Amor's Bitte (Bogenzwickel),
18. Merkur trägt Psyche zum Himmel empor (Bogenzwickel),
19. Das Göttergericht (Deckengemälde),
20. Die Hochzeit von Amor und Psyche (Deckengemälde).

Man sieht, wenn die ausgeführten Fresken Raffael's durch die Gemälde in der Engelsburg ergänzt werden, wie klar und folgerichtig Raffael sein Märchen für die Loggia Chigi's entworfen hatte. Unten links sollte der Cyklus beginnen, oben mit den zwei grossen Deckengemälden glanzvoll abschliessen. So sind die ausgeführten Malereien nichts als ein herrliches Fragment. Man stelle sich vor, was der Freskencyklus in dieser Loggia bedeuten würde, wenn Raffael Zeit gefunden hätte, auch die Wandgemälde auszuführen, wie nebenan das wunderbare Bild der Galatea.

Geben die Fresken in der Engelsburg über Raffael's Kompositionen in der Farnesina die merkwürdigsten Aufschlüsse, so ist auch ihr Verhältnis zu den 32 Stichen nicht uninteressant, mit welchen Michael Coxcyen die Fabel von Amor und Psyche während seines römischen Aufenthaltes, etwa im Jahre 1532, illustriert hat.[1]) Die Restaurationen in der Engelsburg

1) Die falsche Bezeichnung der drei Frauen als Grazien, welcher alle späteren gefolgt sind, stammt von Vasari (ed. Milanesi IV, p. 367), der die Fresken in der Farnesina überhaupt aufs flüchtigste beschrieben hat.

1) Ich habe ein Exemplar dieser Stiche benutzt, welches mir im Gabinetto delle Stampe im Palazzo Corsini von Herrn Dr. Hermanin freundlichst zur Verfügung gestellt worden ist. Vgl. Förster, Farnesinastudien. Rostock 1880.

wurden von Tiberio Crispo erst im Jahre 1535 begonnen,[1]) und so ergiebt es sich von selbst, dass die Kompositionen Coxcyen's älter sind als die des Perino del Vaga oder seiner Schüler. Thatsächlich stehen denn auch die Fresken der Engelsburg in einem starken Abhängigkeitsverhältnis zu den Stichen des Flamländers, dessen Beziehungen zur Schule Raffael's auch Vasari bezeugt.

Schon im ersten Fresko erkennen wir deutlich, dass dem Maler die Komposition des Stiches vorgeschwebt hat. Man vergleiche vor allem den schlafenden Hund zu den Füssen der Alten und die Haltung der erhobenen Hand des Mädchens, das im Fresko nackt, im Stich bekleidet erscheint. Freier ist das Gemälde des orakelflehenden Königs entworfen; sehr verwandt sind dagegen wieder die Kompositionen des Opfers der Psyche und ihres Liebesmahles mit Amor. Am auffallendsten aber zeigt sich die Abhängigkeit des Malers vom Stecher in den Nebenscenen im »Ungehorsam der Psyche«. Hier hat er Amor's Flucht aus dem Fenster, sowohl wie Psyche's Verletzung, fast Zug für Zug nach dem Stich kopiert. Erst in den letzten Fresken zeigt sich der Raffael-Schüler etwas selbständiger. Hier hat er sich meist damit begnügt, die Kompositionen des Hintergrundes den Stichen zu entnehmen: wie Psyche den Höllenhund speist und wie sie von Amor aus dem Schlaf erweckt wird. Im Göttermahl endlich ist die Venus mit dem Putto rechts im Gemälde ziemlich genau nach dem Stich kopiert worden.

1) M. Borgatti, Castel Sant'angelo in Roma. Roma 1890.

Die Fabel des Apulejus ist in der Renaissance zuerst von Raffael künstlerisch gestaltet worden. Perino del Vaga hat die Geschichte von Amor und Psyche ausser in der Engelsburg auch im Palazzo Doria in Genua gemalt.[1]) Seitdem aber scheinen die Maler, das anmutige, fruchtbare Thema ganz vergessen zu haben. Die Freskencyklen Perino's sind rein dekorative Leistungen und konnten die Phantasie späterer Geschlechter nicht befruchten. Wie aber würde Raffael die Mit- und Nachwelt gefesselt haben, wenn seiner Hand nicht der Pinsel entfallen wäre, ehe er noch die Hauptgemälde seines Freskencyklus entworfen hatte!

1) Cicerone (7. Auflage), p. 802. Leider war mir ein Vergleich mit den Darstellungen in der Engelsburg nicht möglich, da von diesen Fresken im Palazzo Doria keine Aufnahmen existieren und mir die Darstellungen selbst nicht mehr gegenwärtig waren.

Skizze von M. Slevogt, Berlin (Ausstellung »Zeichnende Künste«, s. S. 85)

Aus dem Pergamon-Museum in Berlin. Westseite des Altars in der Wiederherstellung

Digitized by Google

DAS PERGAMON-MUSEUM IN BERLIN

VON HERMANN WINNEFELD

AUF dem Grundstück, das von der den Platz der Nationalgalerie umschliessenden Säulenhalle bis zur Stadtbahn sich erstreckt und bis vor wenig Jahren den Fahrgästen des hier vorüberflutenden Bahnverkehrs als ein Stück weltverlassener Wildnis mitten im Herzen Berlins auffiel, erhebt sich jetzt, umgeben von freundlichen Gartenanlagen, im Hintergrund die sorgfältig geschonten grossen alten Bäume, ein schlichter heller Sandsteinbau, der den kunstgeschichtlich wichtigsten und zugleich eigenartigsten Teil der Berliner Antikensammlungen umschliesst, die Funde aus Pergamon, denen die verwandten aus Magnesia am Mäander und aus Priene angegliedert sind.

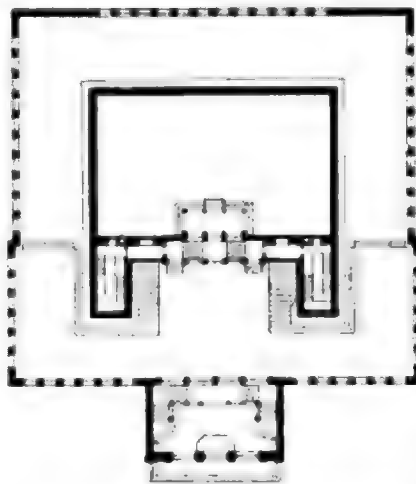
Die von C. Humann Ende der sechziger Jahre zuerst bemerkten Reste vom Fries des pergamenischen Prachtaltars wurden der Ausgangspunkt für die von den königlichen Museen veranstalteten und von Humann geleiteten Ausgrabungen, die bald über den Rahmen der ursprünglichen Aufgabe, eben diese Reste möglichst vollständig zu sammeln, weit hinausgreifend, die ganze Königsburg der Attaliden zu umfassen strebten, dann nach dem vorläufigen Abschluss der Arbeit in Pergamon ihre Fortsetzung in ähnlichen Unternehmungen in Magnesia und Priene fanden. Ebenso ist die Absicht, den über Erwarten vollständigen Resten jenes Altars eine angemessene, der ursprünglichen Wirkung möglichst nahekommende Aufstellung zu geben, allein bestimmend gewesen für die Grundrissanordnung und architektonische Ausgestaltung des neuen Museums, das die Ergebnisse jener Ausgrabungen beherbergen sollte. Die Aufgabe, die F. Wolff zu lösen hatte, war nicht die, einen Monumentalbau zu schaffen, in dem die pergamenischen Schätze untergebracht werden könnten, sondern dem in seinem ursprünglichen Verhältnis wieder aufzustellenden Fries eine möglichst bescheidene Umhüllung zu geben, deren er bei seiner Zerstörung und zudem in unserem Klima nun einmal nicht entbehren kann, die ihn rein und unbeeinträchtigt zur selbständigen Geltung kommen liesse, und die zugleich Raum gewährte für die anderen Fundstücke, die in den Magazinen ihrer Aufstellung harrten. Dem Altar sollte im modernen Museum dieselbe beherrschende Stellung wieder werden, die er einst auf der luftigen Terrasse hoch oben am Burgberg von Pergamon hatte. Der Bau musste so angelegt werden, dass der über 30 m im Geviert messende Altar als einheitliches Ganze den Kern bildet; reichlichstes zerstreutes Licht musste geschafft und eine Gestaltung der Umfassungswände gefunden werden derart, dass sie weder durch ihre Gliederung noch durch Schmuck oder lebhafte Färbung den Raum unnötig beengen oder die Aufmerksamkeit des Besuchers auf sich und vom Altar ablenken. Und diesem Charakter des Inneren musste auch das Äussere des Baues sich anpassen, das ebenfalls auf alle selbständige prunkhafte Dekoration verzichtet, die Gliederung des Inneren einfach und deutlich zum Ausdruck bringt und in der Anordnung der Wandquadern wie in den wenigen Profilen und Schmuckgliedern sich dem Stil der Bauten anpasst, deren Reste zu bergen das Haus bestimmt ist.

So giebt das Museum denn auch einen passenden stilgerechten Hintergrund ab für die halbkreisförmige Exedra König Attalos' II., die im Bezirk des pergamenischen Traianstempels in seltener Vollständigkeit aufgefunden und nach Berlin überführt, nun im Freien neben der Vorhalle des Museums mit Ergänzung der wenigen fehlenden Werkstücke in Sandstein wieder aufgebaut ist, freilich ihres schönsten Schmuckes, der einst auf der Rückwand aufgestellten Bronzestatuen beraubt, aber auch so noch imposant durch ihre glücklich abgewogenen Verhältnisse und die kräftige straffe Profilierung von Sockel und Deckgesims.

An der Exedra vorbei gelangt man zur Vorhalle; in ihr führt eine zweiarmige Treppe zum Hauptraum empor, der nach der Vorhalle in deren ganzer Breite mit mächtigen Glasscheiben abgeschlossen ist, so dass schon beim Hinaufsteigen der Blick ins Innere sich öffnet. Man tritt hier durch die Mitte seiner einen Langseite in einen etwa 50 m langen und 17 m breiten Saal, der mit einem flachgewölbten Glasdach überspannt ist und ausserdem durch dicht nebeneinander gereihte Fenster im oberen Teile der Eingangswand und der beiden Schmalseiten ein reichliches hohes Seitenlicht empfängt. Hier ist vor der dem Eingang gegenüberliegenden Langwand die Westseite des grossen Altars in ihrem gesamten architektonischen Aufbau unter Verwendung der ins Museum gelangten Bauglieder genau in den ursprünglichen Abmessungen wieder aufgerichtet; wo die Originalstücke nicht ausreichten, ist zur Erzielung einer vollen Gesamtwirkung ihre Vervielfältigung in gestampftem Cement zu Hilfe genommen. Über drei Stufen erhebt sich der mächtige Unterbau, an dem über hohem Sockel, von einem weitausladenden Deckgesims beschattet, der grosse Fries angebracht ist, am nördlichen Teil dieser Seite in einer Vollständigkeit erhalten wie nirgends sonst am Bau. Darüber steht die trotz der auffallend kurzen Proportionen der Säulen leicht und luftig wirkende Säulenhalle, die das Ganze krönte und deren Rückwand die Umfassung des Opferplatzes auf der Plattform des Unterbaues bildete. Eine gewaltige Frei-

treppe führte an dieser Seite zur Höhe der Plattform empor; sie konnte nicht in ihrer ganzen Breite nachgebildet werden; denn hier war der Zugang zu schaffen zu einem Oberlichtsaal, der im Museum an Stelle des massiven Kerns des Altarunterbaues getreten ist. Doch sind die Ansätze der Treppe an beiden Wangen in solcher Breite wiederhergestellt, dass der volle Eindruck erzielt wird vom Einschneiden der Stufen in den Unterbau und von der Art, wie der Fries beiderseits an ihnen endigt und sie gewissermassen mit in die Darstellung hereinzieht. Zwischen diesen Treppenläufen trägt eine moderne Säulenstellung mit Durchblicken nach dem Innensaal ein Podest, über dem die Nachbildung der antiken Säulenstellung sich erhebt, die quer vor dem oberen Ende der Treppe die über den Treppenwangen vorspringenden Flügel der krönenden Hallen verband. Leider musste sie dicht vor die geschlossene Langwand des Saales gestellt werden, während am ursprünglichen Bau erst 1,50 m weiter rückwärts eine von vielen Thüren durchbrochene Wand als vordere Begrenzung des — im Museum nicht nachgebildeten — Opferplatzes sich erhob. Dem Mangel suchte man einigermassen abzuhelfen durch dunklere Färbung der Hinterwand, so dass sich die Säulen ähnlich von ihr loslösen wie sie sich von der weiter zurück im Schatten liegenden Hallenrückwand abhoben.

Biegt man links oder rechts um die Enden der Westseite des Altars um, so begleiten einen die Stufen des Unterbaues und oben die Halle so weit, als die Breite des überwölbten Saales reicht; dann tritt an Stelle der Säulenreihe über dem Deckgesims des mit seinem Sockel und seinem oberen Abschluss ununterbrochen weiterlaufenden Frieses eine etwas niedrigere glatte Wand, und die Unterstufen verschwinden im Fussboden, da der Umgang um die drei anderen Seiten des Altars von hier an eben um die Höhe dieser Stufen gehoben ist. Dieser Umgang öffnet sich mit seiner vollen Breite von etwa 9 m nach dem ersten Saal und setzt im oberen Teil seiner Aussenwand dessen Fensterreihe in gleicher Höhe und Anordnung fort, so dass die Trennung der Räume sich nur durch die zum erhöhten Fussboden emporführenden Stufen und durch die veränderte Deckenkonstruktion ausspricht: der Umgang hat ein flaches Glasdach. Hier ist der Fries mit seiner unmittelbaren Umrahmung dem Auge näher gerückt und das architektonische Gesamtbild aufgegeben; demgemäss sind die Abmessungen des Raumes nach Höhe und Breite etwas verringert.



Grundriss des Pergamon-Museums

Der grosse Fries des Altarunterbaues mit seiner viel bewunderten Darstellung des Kampfes der Götter und Giganten ist in der geschilderten Weise genau wie am ursprünglichen Bau wieder aufgestellt und damit der wichtigste Teil eines der grossartigsten Denkmäler des Altertums in seiner Gesamtwirkung wieder zur Anschauung gebracht. Neben den grossen Platten, die in der Hauptsache leidlich vollständig erhalten sind, haben Tausende von losen Bruchstücken untereinander wieder zusammengefügt und an die grösseren Reste angepasst werden müssen, eine Aufgabe, die von den Bildhauern Freres und Possenti in mehr als zwanzigjähriger Arbeit bewältigt worden ist. Auch so war eine ununterbrochene Abfolge nur streckenweise zu erreichen; grosse Lücken sind vielfach geblieben und es ist keine Hoffnung, dass sie sich je noch füllen werden: zahlreiche Kalköfen, die auf der Burg von Pergamon bis kurz vor Beginn der Ausgrabung in Thätigkeit waren, verraten nur zu deutlich die Art der gänzlichen Vernichtung, der das nicht mehr Auffindbare anheimgefallen ist. Dass trotz dieser Lückenhaftigkeit die Anordnung im wesentlichen mit voller Sicherheit wiederhergestellt werden konnte, verdankt man hauptsächlich den in grosser Zahl erhaltenen Gesimsblöcken, die sämtlich nach der Stelle, die sie am Bau einnehmen sollten, mit eingehauenen Zeichen numeriert sind und zum grossen Teil auch die Namen der Götter, über denen sie angebracht waren, eingehauen tragen — mit diesen Hilfsmitteln hat O. Puchstein die Grundzüge der Anordnung wieder zu erkennen vermocht, und seine Ergebnisse sind der Aufstellung im Museum zu Grunde gelegt worden. Dabei hat man auf jede Ergänzung der Figuren verzichtet; nur der Reliefgrund ist, wo er bei einzelnen Platten unvollständig erhalten war oder wo die ganzen Platten verloren sind, ergänzt worden, um eine ruhige zusammenhängende Fläche, von der das Erhaltene sich abhebt, zu gewinnen und die Zusammengehörigkeit und das architektonische Gefüge unmittelbar zum Ausdruck zu bringen.

Die Wirkung, die so erzielt wird, ist geradezu überraschend für jeden, der die Trümmer des Frieses notdürftig aneinandergereiht im pergamenischen Saal des Alten Museums am Boden liegen gesehen hat. Nicht nur, dass jetzt erst die Möglichkeit eines Überblickes über die ganze grossartige Komposition sich erschliesst, die einzelnen Gruppen in der Entfernung und unter dem Gesichtswinkel betrachtet werden können, auf den sie berechnet sind — der ganze Formcharakter erscheint verändert, man kann sagen klassischer geworden; das Kolossale, Gewaltsame, Übertriebene, was früher den Beschauer befremdete, ist verschwunden, und er sieht ein unendlich bewegtes und belebtes, von überquellender Kraft durchdrungenes,

Aus dem Lichthofe des Pergamon-Museums in Berlin

Digitized by Google

aber doch harmonisches und massvolles Ganzes. Kein Muskel, keine Gewandfalte ist stärker bewegt, als dem vom Künstler gewählten Motiv angepasst ist, und kein Motiv ist gewaltsamer, als dem Zusammenhang der Handlung entspricht — übermenschlich sind ja die Mächte, deren Ringen auf Leben und Tod den erhabenen Gegenstand der Darstellung bildet: das bringen diese Formen auch dem unmittelbar zum Bewusstsein, dem jede gelehrte Kenntnis der Sage abgeht. Dabei ist alles bis ins Einzelnste so ausdrucksvoll, so sehr aus dem Ganzen heraus empfunden, dass selbst wenige Reste genügen, um eine Figur oder eine Gruppe im Rahmen ihrer Umgebung lebendig wieder vor dem inneren Auge erstehen zu lassen. Daraus erklärt sich, dass wenigstens die zahlreichen kleineren Lücken den Gesamteindruck lange nicht in dem Masse stören, wie werken sind in die Reihe der Statuen eingeschoben. Die zur Aufstellung an dieser Stelle ausgewählten Inschriften haben meist auch kunstgeschichtliche Bedeutung als Zeugen der massenhaften Verwendung von Bronzefiguren zum Schmuck der Heiligtümer der Burg, nachdem die Statuen selbst wegen ihres kostbaren, zur Wiederverwendung reizenden Materials längst eingeschmolzen sind: Inschriften von den Postamenten der zahlreichen Denkmäler, durch die Attalos I. das Gedächtnis seiner Ruhmesthaten verewigte oder seine Söldner ihren siegreichen Herrn ehrten, ferner von Statuen, die der kunstliebende König als Kriegsbeute aus Griechenland entführte und in seiner Burg wieder aufstellte; Inschriften von gleichartigen Denkmälern aus der Zeit seines Sohnes Eumenes II.; Inschriften von den Postamenten der Statuen berühmter

Aus dem Pergamon-Museum: Fries an der Nordseite des Altars

man erwarten sollte. Wie eine neue Offenbarung wirken jetzt die lange bekannten Gestalten, und das Gewirr der über mehr als 100 m sich erstreckenden Komposition, in dem man sich früher auch mit eingehendem Studium kaum zurechtfinden konnte, erscheint wie ein klares durchsichtiges Gefüge, dessen Grundzüge sich jedem leicht einprägen werden.

Die Umfassungswände des Umgangs gegenüber dem Friese sind völlig glatt und in der Farbe und dem aufgemalten Fugenschnitt der äusseren Sandsteinverkleidung des Museums nachgebildet; sie mögen so einigermassen ähnlich sein den Stütz- und Umfassungsmauern, die mindestens an zwei Seiten den Altarplatz in Pergamon umgaben, und dem entsprechend sind sie benutzt als Hintergrund für Statuen und Reste von solchen, die ihrer Mehrzahl nach in der Umgebung des Altars gefunden sind. Dazwischen sind Reliefs und Inschriften an der Wand befestigt, und künstlerisch hervorragende Einzelglieder von Bau-Schriftsteller, die unter Eumenes II. in der pergamenischen Bibliothek aufgestellt wurden. Daneben haben auch Inschriften von lediglich historischem Interesse aus der pergamenischen Königszeit Platz gefunden und als einzige der römischen Zeit die Inschrift vom Postament einer Statue, die von den Pergamenern dem Quintilius Varus errichtet wurde, der später im Teutoburger Wald seinen Untergang fand. Nur diese und eine der Inschriften aus der Zeit Eumenes' II., des Erbauers des grossen Altars, waren bisher ausgestellt gewesen. Ebenso sind die Reliefs, darunter mythologische von besonderem inhaltlichen Interesse, wie zum Beispiel die Erbauung des trojanischen Pferdes, und die kleineren dekorativen Friese von teilweise vorzüglicher Ausführung, bis auf wenige bisher im Magazin verborgen gewesen. Dasselbe gilt von der Mehrzahl der meist sehr zerstörten, weit überlebensgrossen Statuen, die unter sich von sehr verschiedenem Werte, das Bild pergamenischer Kunstübung ganz wesentlich

Digitized by Google

vervollständigen. Während diese sich zum Teil ganz überraschend günstig in ihrer jetzigen Aufstellung zeigen, haben sich die Beleuchtungsverhältnisse, die ja ganz auf den Altarfries berechnet sind, für einige der bekanntesten, schon seit langem im Alten Museum ausgestellten Einzelfunde weniger vorteilhaft erwiesen; die beiden attische Vorbilder wiedergebenden Statuen der Athena und einer unbekannten Göttin aus der Bibliothek und der berühmte weibliche Kopf hatten dort geeigneteres Licht, das in gleicher Weise ihnen im Neubau nicht geschaffen werden konnte.

Ganz neu für alle nicht fachmännischen Besucher wird der Telephosfries sein, der ursprünglich an der Rückseite der Hallenrückwand auf dem Altarunterbau angebracht, in derselben Höhe wie dort über dem Fussboden des Opferplatzes jetzt der Westseite des Altarbaues gegenüber im ersten Hauptsaal zu beiden Seiten der Eingangsthüren aufgestellt ist. Von der ziemlich genau zu berechnenden Zahl der Platten ist nur ungefähr ein Drittel erhalten, und auch dieses so zerrissen, dass nur ganz selten zwei oder mehr Platten aneinander passen. So hat hier auch eine Wiedergabe des ursprünglichen Zusammenhangs nicht versucht werden können; die Anordnung der Reste ist über einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit nicht hinauszubringen und die Ergänzung der einzelnen Platten beschränkt sich darauf, den Reliefgrund so weit wieder herzustellen, dass die sicher zur gleichen Platte gehörigen Bruchstücke in ihr richtiges Verhältniss gebracht und aufgestellt werden konnten. Der schlechte Erhaltungszustand und die stellenweise ganz unfertige Ausführung der Arbeit lassen die hohe kunstgeschichtliche Bedeutung dieses Frieses nicht unmittelbar zum Bewusstsein kommen. Dargestellt war die Sage von Telephos, dem mythischen Gründer von Pergamon, in einer von allem bisherigen, auch im grossen Gigantomachiefries noch festgehaltenen griechischen Reliefstil abweichenden Gestalt; unter reichlichen Luftraum, in den Pfeiler, Bäume und andere landschaftliche Zuthaten hineinragen, spielt sich die Handlung ab, stellenweise mit deutlich unterschiedenem Vorder- und Hintergrund, in verschiedener Höhe, eingeteilt in äusserlich kaum getrennte Scenen, in denen dieselben Personen sich wiederholen, wie auf den römischen Sarkophagen und den grossen Reliefbändern der römischen Monumentalsäulen. Gleichwohl ist nach den äusseren Umständen wie nach dem Stil der Figuren kein Zweifel daran möglich, dass dieser Fries der Gigantomachie gleichzeitig ist, der er an künstlerischem Werte nicht nachgestanden hat.

In dem Ausschnitt aus der grossen Treppe des Altarbaues ist vor einer von Brütt modellierten Marmorbüste Humann's, dessen Finderglück und nie versagender Energie all diese Schätze verdankt werden, in den Fussboden ein bisher nur in den auseinandergesägten Stücken unzugänglich aufbewahrtes vorzügliches Mosaik aus einem Zimmer des pergamenischen Königspalastes eingelassen, ein Werk des Hephaestion, der seinen Namen auf einer scheinbar mit Wachs aufgeklebten Karte ebenfalls in feinem Mosaik auf dem Innenfeld des Bodens verewigt hat. Das grösste Interesse erregt hier ein mit wundervoller Freiheit und Erfindungsgabe komponierter Rankenfries auf schwarzem Grunde mit allerlei Blumen, Früchten und kleinen Flügelwesen, den man nach Zeichnung und Farbengebung getrost als die höchste uns bekannte Leistung rein dekorativer Kunst aus dem zweiten Jahrhundert vor Christi Geburt bezeichnen darf.

Die grösste Überraschung aber bietet wohl für jeden, der einen für architektonische Formen empfänglichen Sinn besitzt, der Lichthof im Innern des Altarkerns, zu dem man auf Treppen hinter dem Mosaik hinabsteigt. Fast alles, was hier aufgestellt ist, ist neu, und ebenso neu ist die Art, wie es aufgestellt ist: es ist hier zum erstenmal in grösserem Umfange der Versuch gemacht, die Reste antiker Bauten nicht als einzelne Architekturglieder ihrer Ornamente wegen, sondern im ursprünglichen Zusammenhang in ihrer gesamten architektonischen Wirkung vorzuführen. Es ist freilich nur ein eng umgrenzter Ausschnitt aus der Entwickelung der griechischen Baukunst, den das vorhandene Material so zu veranschaulichen gestattet, vom vierten zum zweiten Jahrhundert vor Christo und dazu einige Bauten traianischer und noch späterer Zeit — die älteren Stufen fehlen in den hellenistischen Städten, denen die Grabungen der Berliner Museen galten — aber es sind doch zum Teil recht eigentümliche Werke, die hier in Ausschnitten wieder aufgeführt sind, und darunter eines von ganz besonderem allgemein kunstgeschichtlichen Werte. Die beiden Langseiten des grossen rechteckigen Saales sind den Resten aus Pergamon, die Schmalseiten denen aus Priene und Magnesia eingeräumt.

Dem Eingang gegenüber steht vor der Mitte der Langwand die kolossale Nachbildung der Athena Parthenos des Phidias, die einst in einem Saale der pergamenischen Bibliothek aufgestellt, jetzt hier das Ganze beherrscht. Daneben erheben sich über ihren Stufen zwei Säulen mit zugehörigem Gebälk vom Tempel der Athena in Pergamon, ein schlichter Bau aus bescheidenem, einst mit Marmorstuck überzogenem Material, ein Überrest der Zeit vor der Attalidenherrschaft. Die Bauthätigkeit der Könige wird vertreten ausser durch kleinere Aufbauten durch das überaus reich und zierlich durchgebildete Gebälk vom Opferherd, der auf der Plattform des grossen Altarbaues stand, und durch einen drei Joche umfassenden Ausschnitt aus der zweigeschossigen Marmorhalle, mit der Eumenes II. den heiligen Bezirk des alten Athenatempels an zwei Seiten umgab; Einzelheiten aus dem Innern des Baues sind daneben aufgestellt; von dem eigentümlichsten Schmuck, den in flachem Relief mit wirr übereinander gehäuften Trophäen verzierten Balustraden, sind die besterhaltenen Exemplare wieder in die Zwischenräume der Säulen des Obergeschosses eingefügt und gelangen hier in der Höhe zu einer ungeahnten malerischen, fast farbigen Wirkung. Nächst der Königszeit ist die spätere römische Kaiserzeit von Traian bis Caracalla unter den pergamenischen Bauten am besten vertreten; die Ecken vom korinthischen Traianstempel und von dem dem Caracalla geweihten Umbau eines älteren ionischen Tempels auf der Theater-

terrasse mit ihren von reichem Rankenwerke gebildeten Akroterien, aus denen Niken herausschweben, füllen als Gegenstücke zwei Ecken des Lichthofs, charakteristische Beispiele des schwülstigen asiatischen Geschmacks, wie er im Osten des Römerreichs die Architektur beherrschte und von da aus immer mehr nach dem Westen vordrang.

In vornehmer Schlichtheit erhebt sich vor der einen Schmalseite inmitten kleiner Bauten aus Priene eine Säule vom Tempel der Athena Polias — leider mit Rücksicht auf die Höhe des verfügbaren Raumes verkürzt, — bekrönt von einer Nachbildung des Gebälks, dessen Originalstücke daneben zu ebener Erde aufgebaut sind. Ein Werk des schon am Mausoleum zu Halikarnass hervorragend beteiligten Architekten und Bildhauers Pythios, wahrte der Tempel bei feinster Ausführung aller Einzelheiten noch den strengen schweren Charakter der älteren ionischen Bauweise; ohne Zwischentreten eines Frieses ruht der mächtige Zahnschnitt unmittelbar über dem von einem kräftigen Eierstab abgeschlossenen Architrav, die Polster des Kapitells zeigen nur eine fast unmerkliche Einziehung. Aber trotz solcher uns altertümlich anmutenden Eigenheiten fand der Bau bei seinen Zeitgenossen so hohen Beifall, das Alexander der Grosse es für seiner würdig erachtete, den Tempel durch eine Inschrift auf einer der Anten als von ihm der Göttin geweiht zu bezeichnen.

Die uns geläufigere jüngere Form des ionischen Baustils zeigen an der gegenüberliegenden Schmalwand die Bauglieder vom Tempel der Artemis Leukophryene zu Magnesia, in deren Mitte in gleicher Weise die Säule mit der Nachbildung des Gebälks emporragt. Reicher gegliedert, mannigfaltiger in den Formen, dekorativer in der Ausführung steht dieser Bau des Hermogenes da, dessen vom Baumeister selbst verfasste Beschreibung für Vitruv und durch ihn für die ganze neuere Zeit die Quelle der Lehre von den kanonischen Formen der ionischen Architektur geworden ist und bis auf den heutigen Tag noch ihre Wirkung auf die Baupraxis ausübt. Hermogenes hat den figürlichen Fries aufgenommen, aber bescheiden in den Abmessungen, als niedriges Schmuckband fast verschwindend im tiefen Schlagschatten des weit darüber auskragenden kolossalen Zahnschnittes. Der auch hier fühlbare Mangel, dass die Säule fast um die Hälfte ihrer Höhe verkürzt werden musste, wird einigermassen dadurch ausgeglichen, dass ganz in der Nähe eine Ecke vom Tempelchen des Zeus Sosipolis auf dem Markte von Magnesia, in dem die Formen und Verhältnisse des Artemisions verkleinert nachgebildet waren, in der ursprünglichen Höhe hat wieder aufgerichtet werden können, wie ein Modell für die Zusammenfügung der Riesenglieder des gewaltigen Haupttempels.

Reiches Material für dessen eingehendere Kenntnis enthält die Studiensammlung, die in einem an drei Seiten den Lichthof umgebenden Sockelgeschoss noch in der Einrichtung begriffen ist und an Architektur, Skulptur und Inschriften aus Pergamon, Magnesia und Priene übersichtlich geordnet alles umfassen soll, was von wichtigeren Stücken in den Haupträumen nicht hat aufgenommen werden können. Für das Magazin im Keller bleiben vor allem die zahllosen kleinen Bruchstücke, deren Anfügung an die grossen Zusammenhänge noch nicht gelungen ist und für die überwiegende Mehrzahl auch nie wird zu ermöglichen sein.

Es ist ein nach Anlage und Einrichtung ganz eigenartiges Museum, das hier im abgeschiedenen Winkel hinter den übrigen am Lustgarten gelegenen Museumsbauten entstanden ist. Ob der Versuch als gelungen bezeichnet werden darf, ob er für Förderung des allgemeinen Verständnisses antiker Kunst und für das um ihre Einzelheiten bemühte Studium sich so fruchtbringend erweisen wird, wie man hofft, ob er anderwärts Nachfolge finden wird — diese Fragen zu beantworten bleibt der Zukunft vorbehalten.

Aus dem Pergamon-Museum: Altertümer aus Magnesia in der Studiensammlung

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Berlin SW., Dessauerstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Nach einer farbigen Radierung von J. F. Raffaëlli in Paris

CHARAKTER UND SCHÖNHEIT

BETRACHTUNGEN ÜBER KUNST UND KÜNSTLER

VON J. F. RAFFAËLLI IN PARIS

Die nachfolgenden Seiten sind die Bruchstücke einer Studie, die Jean-François Raffaëlli im Jahre 1884 niederschrieb. Das ganze zu veröffentlichen, verboten die räumlichen Grenzen. Aber bei dem Interesse, das man gegenwärtig solchen künstlerischen Bekenntnissen entgegenbringt, werden die temperamentvollen Aeusserungen auch in dieser etwas abgerissenen Form fesseln; hie und da wird man sich besonders erinnern müssen, dass die Abhandlung schon vor bald 20 Jahren verfasst wurde und im Original französisch ist.
Die Redaktion.

MAN pflegt im gewöhnlichen Leben häufig Charakter und Karikatur durcheinander zu werfen, aber Charakter kommt von dem griechischen Worte charasso, ich grabe, präge, drücke ein; Karikatur von dem italienischen caricare, belasten, übertreiben. Der moralische oder physische Charakter bedeutet alles, was ein Individuum von dem anderen unterscheidet.

Es giebt National-Charaktere; aber diese verwischen sich heute mehr und mehr. Dahingegen zeigen die individuellen Charaktere im Gegenteil das Bestreben, sich in dem Masse zu vervielfältigen, als wir an persönlicher Freiheit gewinnen. Im Mittelalter wollte man die wesenlose Gottheit nachahmen. Zur Zeit unserer grossen Könige von Gottes Gnaden sah man in diesen den höchsten Ausdruck der Menschlichkeit. Ihre Noblesse, ihre Würde, das Repräsentative an ihnen war das Ideal des Charakters, eines dekorativen Charakters. Dagegen heute strebt jeder in seinem kleinen Bezirke, so wie es der Individualist Humboldt gethan hat, Noten zu sammeln, zu arbeiten, zu suchen, um sein eigenes Ich zur höchsten Entwickelung, zur höchsten Schönheit zu bringen.

Von diesem wechselvollen Ideal haben die Künste gelebt: die Gotik wollte Gott erreichen. Unsere französische Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts erstrebte die Majestät und erhabene Erziehung eines Ludwig XIV. oder die weibischen Laster seines Nachfolgers. Die Revolution und das erste Kaiserreich haben gleich Emporkömmlingen das grosse römische Zeitalter nachgeäfft. Dann kommt die Kunst eines Gros, der Chauvinismus eines Charlet und Raffet, eines Béranger, im Stil des »petit caporal.« Das ist zwar noch eine Kunst der Anbeterei, aber doch schon in einer gewissen Ab-

Digitized by Google

schwächung; sie befasst sich schon mit dem Volk, das hier nur als Grenadier verkleidet auftritt.

Der romantische Coup unter der Bürger-Monarchie bedeutet endlich die moralische Erschütterung von 89; diese starke Epoche hatte das Freiheitslied gesungen, nun ist die Kette der Tradition gebrochen, aber die Romantiker waren eben nichts, als Kettenbrecher, etwas Neues geschaffen haben sie nicht. 1830 ist der Sohn von 1789, aber weiter nichts. — Heute, wo wir in der Kunst nicht mehr ausschliesslich die Könige bewundern, ist zwar die Kunst nahezu frei geworden, aber es fehlt ihr noch an Kritik und unsern Künstlern an philosophischer Erziehung. Wir sehen sie alle Tage scharenweis, verloren, ohne Ideen, mitten in unserer modernen Revolution, sich an den zerbrochenen Zweigen einer fruchtlosen Tradition anklammern.

Der letzte dieser Streiter für Gott, König und die Griechen war Ingres, aber das war die Agonie. — Naiv und gewaltthätig, ein grosser Künstler in seinen bewunderungswürdigen Karikaturen des Herzogs von Orléans und von Bertin; ein ehrgeiziger Künstler in seiner Madame Moitessier (der Kopf eine Cybele, das Kleid ein Lyoner Seidenmagazin); ein Schüler David's und ein Römer in dem Porträt von Bartholini; abgeschmackt in der Erfindung, in den Proportionen und in der Mache bei dem Bildnis von Cherubini; ein wackerer Grieche in seiner Apotheose Homer's; ein Davidschüler in seinem heiligen Symphorian; ein griechischer Bildhauer in seiner Quelle; ein Akademiker in seinem Gelübde Ludwig's XIII.; ein unerträglicher Mensch in seiner Angelika mit dem Kropf — Das ist Ingres! Wie ein echter Provinziale hatte er sich vollgestopft mit Überlieferungen und an seiner ganzen Kunst ist nicht ein Stück, das wirklich französisch ist. Man denkt an ihn als an einen Menschen, der leidenschaftlich seine Kunst liebte und Porträts mit bleiernen Gesichtern malte.

Endlich, als unter Louis-Philipp die Bourgeoisie die ganze Macht in die Hand bekam, musste eine neue Kunstart beinahe erst erfunden werden: die Intelligenz, wütend, sich noch in zweiter Reihe zu sehen und im Gefühle der aufgeblasenen Dummheit, des Mangels an Erziehung und der physischen und moralischen Hässlichkeit der neuen Herren, griff zur Karikatur. Aber heute hat sich das Blatt gewendet. Die Bourgeoisie hat sich Söhne erzogen, die wir schön finden; sie sind es, unter denen wir zu Hunderten die Gelehrten, die Industriellen, die klugen Kaufleute finden; die Karikatur, die Charge muss dem Studium der Charaktere den Platz räumen, wenigstens gegenüber der Klasse, welche die zahlreichste unter unserer gebildeten Gesellschaft ist.

* * *

Courbet, der sich mit seinem Realismus brüstete, war ein Klassiker, ein geringer Fortschrittler in seiner Kunst, ausgenommen als Landschafter (da marschierte er mit der schönen Truppe von Paysagisten der jüngsten Epoche), und er behauptet heute im Louvre grade den Platz, den er dort einnehmen musste als Erbe der besten Traditionen in seiner Kunst des dicken verliebten Kerls aus der Franche-Comté. Als Maler vernünftiger Ideen war er immer unzulänglich, mit Ausnahme seiner »Steinklopfer« und seinem »Après-diner zu Ornans«, zwei vollendeten Meisterwerken; ich spreche, wie gesagt, nicht von seinen Landschaften.

In seinem »Begräbnis zu Ornans« zeigt er die bewunderungswürdigsten künstlerischen Absichten; die weinenden Frauen, der Hund, ebenso schön und schöner wie ein Hund von Desportes, der Priester mit den wunderbar unter dem schweren und steifen Messgewand bewegten Armen, und andere Gruppen sind vollendet schön. Leider konnte er in der Gruppe der Sänger nicht die beabsichtigte komische Wirkung erzielen; die Träger sind zu vornehm; allerdings nehmen Männer, wenn sie zusammen einen schweren Gegenstand tragen, immer eine allgemein schöne Haltung an. Das Terrain stellt keinen Friedhof, sondern wohl irgend ein schönes Plateau von Hochburgund vor; der Hintergrund hat keine Perspektive; die Gestalten stehen in Atelierlicht und zeigen falsche Proportionen, mit denen er übrigens eine schöne einheitliche Gesamtwirkung erzielt. Am Boden sieht man in der Nähe der Gruft Schienbeine, Totenköpfe und andere Stücke eines etwas zweifelhaften sym-

Skizze von J. F. Raffaëlli

Die Invalidenesplanade

Nach einer farbigen Radierung von J. F. Raffaëlli in Paris

Digitized by Google

bolischen Melodramas. — Davon abgesehen ist dieses Meisterwerk ein prächtiges Gemälde, eine Mischung von naiver Bewunderung, Beobachtung, Wahrheit und Ironie. — Das Bild bleibt das grossartige Denkmal einer starken Kraftanstrengung.

Vor seiner »Frau mit dem Papagei«, weiss ich nicht, was diese Frau soll, noch was sie sagen will; sie ist eine allzu klassische Erinnerung, sie ist nicht mehr als ein bewundernswerter Akt. — Seine »Badende« ist famos; das ist die ganze Bourgeoisie von damals, von der Kehrseite gesehen.

Sein »Atelier« ist eine Zusammenstellung von Glanzstücken, die keine Bezeichnung tragen, weil sie dadurch noch mehr bezeichnet sein wollen, und von Ungleichheiten, welche unsere Malerei, der Einheit ein Haupterfordernis ist, nicht vertragen kann. Seine »Ringer« stehen nicht in dem rechten Milieu und verursachen auch nicht jene Freude, die man empfindet, wenn man Menschen oder Tiere schwer miteinander ringen sieht; dazu kommt die Ironie diesen Kerlen gegenüber, die sich aus Beruf, auf Tagelohn, zu diesem Metier hergeben; dann das unangenehme Gefühl, welches wir über die Immoralität des Nackten in freier Luft empfinden, ausserdem die Beleidigung der Augen durch diesen roten Tricot, ein verwünschtes Rot, das geradezu ordinär wirkt.

Man kann auch den Umfang seiner Bilder verurteilen, der mehr aufsehenerregend wie überlegt ist; wir müssen uns an unsere einsichtigen Bürger wenden, Leute, die nicht sehr reich sind und nur über beschränkte Räumlichkeiten verfügen; wir brauchen weder Schlösser auszuschmücken noch grosse Herren zu umschmeicheln; das Museum kommt erst später in Betracht. — Courbet stellt nur Gemälde für das Museum her, auch eine Wiedererinnerung an die Dekorationskünstler. — Und Rousseau, Corot, Millet, haben sie jemals grosse Gemälde geschaffen? Und scheinen sie uns deshalb weniger gross? Der Angelus misst fünfzig Centimeter und der Hafen von Rochelle sechzig. Rousseau hat häufig Landschaften gemalt, die nicht mehr als handgross und doch wahre Wunderwerke sind; von den Massen der Gemälde eines Meissonnier, dessen »Kugelspieler« neunmal vier Centimeter gross sind, ganz zu geschweigen.

Aber ich will nicht eine ausgedehnte Kritik über das Werk Courbet's geben. Es genügt mir zu sagen: er verfügte nicht über ein hinreichend sicheres Können, über einen vielseitigen Geist und eine zielbewusste Kühnheit, die stark genug für seine anspruchsvolle Kunst gewesen wäre, auch hatten in seinem Leben Brutalität und Nachlässigkeit eine allzu grosse Herrschaft über ihn; seine Malerei war zu klassisch. Mehr noch, er war als Philosoph nicht scharfsinnig genug, die erste unerlässliche Eigenschaft, um eine revolutionäre Gesellschaft wie die unsrige zu malen.

Und das war der sogenannte Realismus! — ein Wort, gross und falsch wie ein Theaterfelsen; — »der Kerl, der es aufbrachte, hatte wenig Verständnis für den Feingehalt der Worte, er pflegte sie gern mit Scheffeln zu messen« — sagt uns Théophile Sylvestre. — Wir müssen eine hohe Bewunderung für die Leistungen des Realismus haben, aber heimlich können wir lachen über seine scharlachrote Fahne, eine Art von Vogelscheuche. Der Realismus, beim Wort genommen, würde nichts anderes als eine Verneinung der Kunst selbst sein.

Skizze von J. F. Raffaëlli

Was ist denn Wirklichkeit? — Die Wirklichkeit ist die körperliche Existenz der Welt, wie sie sich unabhängig zeigt von den Sinneseindrücken, welche sie verursacht und die sie wiederum erkennen lassen. — Es ist das abstrakte Sein. Die Wirklichkeit malen würde also nichts anderes sein als die Thätigkeit der photographischen Linse. Aber die Kunst lebt vom Objektiven und vom Subjektiven, von der Vernunft und der Persönlichkeit. Bis zu einem gewissen Grade würde sie ohne den Boden der Wirklichkeit körperlos sein, wie die Musik es zu sein scheint; aber vom Objekt erhebt sie sich zu Launen der Phantasie, Stellungen, die sich mehr oder weniger von der Wahrheit entfernen. Ohne das Subjektive, ein Fall, der eintritt, wenn der Künstler sinnlos die Natur anschauen und wiedergäbe, was er nicht kann, würde die Natur ihm in ihrer Wirklichkeit hässlich erscheinen und ihn zu nichts anregen, denn ohne Gedanken giebt es keine höheren Ziele, keine Phantasie und kein Ideal, weil Ideal und das Schöne identisch sind. Die Natur darf also, wenn sie in einem Kunstwerk verkörpert werden soll, ohne das Objektive und Subjektive nicht beobachtet werden. Abgesehen von aller Metaphysik, hassen wir das Realistische im Gegensatz zum Idealistischen, dass heisst ohne Ideal — so wie es Plato gemeint hat.

* * *

Delacroix hat das in seiner Studie »Das Ideal und der Realismus« so auseinandergesetzt: »Die Frage des Realismus bedeutet nichts anderes als: man braucht eine scheinbare Wirklichkeit. Der buchstäbliche Realismus ist eine Thorheit. Holbein scheint in seinen Porträts die Wirklichkeit selbst zu sein und er ist doch vergeistigt. Die Hand des Mannes mit dem Barett

von Raphael ist ein ähnliches Beispiel. Es ist das Empfinden des Malers, welches ihnen dieses Gepräge giebt. Man wird den Beweis hierfür in einem Vergleich dieser naiven und doch idealen Werke mit den meisten Figuren von David finden, der nachahmt, so viel er kann, doch wenn er auch alles dabei verschönert, nur selten zum Ideal gelangt. Es ist unmöglich die Nachahmung weiter zu treiben, wie zum Beispiel in dem Gemälde der Horatier. Das Bein, der Fuss des Horatius sind von sklavischer Nachahmung: die Absicht zu verschönern äussert sich dennoch in der Wahl der Formen, und diese Arme, ihr darangeht, Marinen zu malen, nennt man euch »Herr Admiral« wie einst Gudin; der Soldatenmaler wird als ein Stück Generalstäbler betrachtet, so etwa wie Meissonnier im Jahre 70, und malt ihr die Ausgestossenen der Gesellschaft, so seid ihr es auch. Ist aber das Schildern von Göttern, Gesandten und Königen eure gewöhnliche Beschäftigung, so ladet euch das Staatsoberhaupt zur Jagd ein. — Das ist die landläufige Ästhetik, die Ästhetik der Salons. — Courbet hatte, wie wir alle, viel darunter zu leiden.

Seht ihr, wie bequem das ist? Zola ist als lasterhaft bis auf die Knochen, als gemeines Subjekt, und

J. F. Raffaëlli. An der Madeleine (farbige Originalradierung)

dieses Bein machen durchaus keinen Eindruck auf die Einbildungskraft.«

Courbet sagte übrigens, als er seine bewunderten Steinklopfer schuf: »Bis zu den Steinen soll alles Gedanken wecken«, er war also ein toller Ideenmensch — und alles, was ich schreibe, macht ihm daraus keinen Vorwurf. Allein in Frankreich beurteilt man leider die Person des Künstlers nach dem Vorwurfe, welchen er gewöhnlich behandelt, und dies hat nicht wenig dazu beigetragen, ein Missverstehen seines Talentes zu verursachen: Malt ihr Frauen, so geltet ihr für parfümierte Idealisten und galante Männer; malt ihr Rassepferde, so habt ihr vornehme Passionen und alle Kreise stehen euch offen. Wenn ihr Arbeiter malt, seid ihr Anhänger der Kommune, seid anarchistisch-sozialistisch-realistisch-revolutionär; aber wenn so recht teuflisch als Schleusenräumer hingestellt worden, alles dies, weil er die Laster ausmalte und Menschen der niedrigsten Berufsarten. —

Ich habe eben den Namen Emile Zola genannt; damit komme ich zum Naturalismus.

* * *

Naturalismus ist das jüngste Schlagwort auf dem Gebiete der Malerei. Es erfreut sich einer grossen Beliebtheit. Allein, sehen wir etwas näher zu, wie dieser Ausdruck Naturalismus von uns Malern aufgenommen wurde. Wenn der Realismus albern ist und alle Kunst aufhebt, so liebe ich den Naturalismus zunächst nicht wegen seiner Farbentheorie: Die ist für uns zu rein wissenschaftlich.

Digitized by Google

Die Kunst hat einen Ausdruck, der niemals wechselt, so lange Kunst Kunst sein wird, dieser Ausdruck ist: das Schöne.

Ohne das Schöne ist keine Kunst denkbar, denn ohne das Schöne würde unsere Thätigkeit keinen Wert haben. Der Naturalismus wäre ohne das Schöne eine Thorheit. Die Schriftsteller wissen das sehr wohl; die stärksten dieser in der Litteratur bewunderten Strömung, der so einflussreiche und gewandte Zola, Huysman, der geschätzte und grosse Litterat, Céard mit seiner kritischen Stärke und gewählten Psychologie, der bewunderungswürdige Maupassant, Hennique, sie alle beweisen dies durch ihre Werke, jedoch auf Grund ihrer gänzlich verschiedenen Anlagen. Aber die Maler, welche über keine Gymnastik des Denkens verfügen, wissen das nicht, und deshalb ist das, was sie schaffen, in den meisten Fällen ohne Wert, weil es jeder Philosophie ermangelt; daher erschlaffen sie, daher jammern und beklagen sich sechstausend Naturalisten wie Dienstmänner, denen man eine falsche Adresse angegeben hat.

Indessen wenn der Ausdruck »Schön« auch unwandelbar ist, so kann die bewusste Idee dieses Schönen, kurz das Ideal, mannigfache Gestaltung annehmen und gänzlich anders werden mit den Sitten, die sich ändern.

Nun, meine sechstausend Naturalisten thuen sich zusammen, wie die Mitglieder einer Liedertafel, und singen: Die schöne Natur! — Die Natur allein ist schön! Dabei ist das Schöne — ich habe hinreichend versucht es auseinander zu setzen — gleichermassen objektiv, da wir doch ohne Objekt keine Vorstellung davon haben können, wie subjektiv, da ohne unsern Verstand, der über die Schönheiten reflektiert und ihre Ursachen, ihre Wohlthaten, ihre Ausdrucksweise und die allgemeine Wirkung, welche sie auf uns ausüben, begreift, alles das, was sichtbar uns vor Augen steht, toter Buchstabe sein würde! Das was man liebt, wofür man sich begeistert, ist die Idee und immer wieder die Idee. — Man geht in den Tod für eine Idee, — hat man jemals einen Menschen für die Natur sich den Tod geben sehen? — Man schwärmt umsomehr von Schönheit, als man ein Anhänger der Ideenlehre ist, das steht vollkommen fest.

Angesichts des Meeres, immerhin ein Gemeinplatz des Schönen, sagte mein Dienstmädchen, als sie es zum erstenmal sah: Wieviel Wasser! — Nicht übel; aber wir sagen: Wie schön ist dies! Und wir häufen Bücher, Gemälde, Gedichte aller Art über dieses ewige Thema auf. — Von Notre-Dame sagte die gleiche Gewährsmännin: »Weiss Gott, das ist schöner wie bei uns zu Hause.« — Auch nicht übel, aber wir sagen: Das ist bewunderungswürdig! — Schliesslich, um mich deutlich auszudrücken, wir hegen um so mehr Bewunderung für alles, je grösser unser

Freilich, die Litteratur kann sich im Gebiete der Wissenschaft ergehen, und wir raten ihr durchaus nicht davon ab, wir erkennen selbst vollkommen ihre Macht an, wenn sie sich über seelische Zustände, geistige Vorgänge und Leidenschaften verbreitet, daraus folgt jedoch nicht, dass auch die Malerei dieses kann und ihr darin folgen muss.

Kurzum, mit diesem Naturalismus war man sehr voreilig, die meisten fanden so etwas sehr einfach; so hatten wir von heute auf morgen vier- oder fünftausend Naturalisten.

Worum handelte es sich nun unter diesen Malern? Wie! — Sagt das Wort es nicht ganz deutlich? — Selbstverständlich um die Natur! Man malte junge Damen in Treibhäusern, auf dem Rasen, unter Felsen, auf dem Trottoir . . . ganz nach Belieben. — Man malte Bauern, von vorne, von hinten, ebenso Bäuerinnen; — man konnte Herren im Gehrock und Cylinder sehen, — welche Dreistigkeit — kurz man kopierte unerschütterlich die Natur, alles, was man gerade vor sich sah, ohne Auswahl!

Gut, allein an welchem Punkte stehen wir heute? Man merkt sehr wohl, dass das Publikum schlaff, überdrüssig und gleichgültig geworden ist, allein warum?

Die sechstausend Naturalisten sagen sich wohl selbst: Es scheint doch auf diese Art nicht weiter zu gehen? — Aber weshalb eigentlich? — Ist der Naturalismus nicht die neueste Mode? — Mache ich nicht in Naturalismus? — Die Bilder, um mich herum, ist das kein Naturalismus? — Aber natürlich, und was für einer! Im gröbsten Sinne des Wortes.

* * *

Verständnis und unser Urteil ist. An einem Kopfe vom Parthenon, der an der Erde liegt, kratzt der Hund mit seiner Pfote; — das Kind bemächtigt sich seiner mit Vorliebe und spielt damit; — der Mann hebt ihn vorsorglich auf und bringt ihn in ein Museum: er besitzt ein vertieftes Empfinden für die bewunderungswürdige Schönheit, die sich in diesem bearbeiteten Marmor verkörpert.

Ich besitze ein kostbares Fragment dieser Art; es ist das Stück eines Frieses, ein Profilkopf in weissem, vielleicht parischem Marmor, der einen kahlköpfigen Mann darstellt; — ich finde ihn vollendet schön; aber dasselbe Mädchen riet mir nach kurzer Zeit im Vertrauen, ein solches Zerrbild dem Gesichtskreise meiner schwangeren Frau zu entziehen!

Nein: Das Schöne ist nicht in der Natur. — Naturalismus, Natur sagt nicht alles, nicht einmal die Hälfte, und bedeutet für die Kunst nur soviel, wie das Objektive dem Subjektiven.

Was fängt man mit abgelegten Damenhandschuhen an? Man wirft sie weg. — Allein, wenn sie von der Angebeteten unseres Herzens sind, heben wir sie sorgfältig auf. — Wie? — Macht das sie schön? — Nein! Aber sie erzählen uns soviel von der Schönheit der Geliebten, dass diese zerknüllten Andenken uns die reizendsten Poesien einflüstern können — dies ist die Idee, die Idee von Ihr, welche sie uns lieb und wert machen. Berge, die dem Landmann hoch und beschwerlich scheinen, sind für uns majestätisch und angenehm. Hierin liegt alles. — Das Schöne beruht in der bewussten Liebe oder in dem Charakter, denn in ihm wird das Bewusstsein sicher das Merkmal eines eigentümlichen Vergnügens entdecken, welches es alsbald für würdig seiner Liebe erachtet.

Skizze von J. F. Raffaëlli in Paris

* * *

Was soll aber inmitten unseres sozialen Staates aus den dekorativen Künsten werden? Man fühlt, dass die Form dieser Kunst im Niedergang begriffen ist, obgleich die bedeutendsten unserer Künstler sich auf diesen Zweig geworfen haben; man ermutigt lebhaft die Talente, welche sich der dekorativen Kunst weihen wollen, man öffnet ihnen ein Museum, zehn Museen, Schulen, das Publikum klatscht, der Wetteifer entbrennt. — Thorheit! nichts als Thorheit ist das alles! Schon das ist übrigens bemerkenswert, dass, wenn die Regierung heute einen Kunstzweig ermutigt, das sicher ein absterbender Zweig ist, den die Nation, das Volk, nicht mehr will, für den man sich nicht mehr interessiert, und so wird der Staat der gebildete Bewunderer der Vergangenheit, der grosse Konservative, zum Agitator. Nein, wir haben um uns herum keine Idealmenschen mehr als Modelle für diese Künste; wir haben keine grossartigen Schauspiele vor unseren Augen; wo sollen wir also die Vorbilder hernehmen? Nicht die dekorativen Künste sterben, sondern ihre Modelle. Glaubt man denn, dass eine Kunst sich aus sich selbst heraus erhält, nur durch die Macht der Gewohnheit?

Welchen geistigen Lohn soll denn auch ein Künstler finden, der Theater oder Verwaltungsgebäude ausschmückt? Alle Theater brennen ab; fragt nur die Statistik, sie wird euch sagen in wieviel Jahren. Und die Verwaltungsgebäude? Was sind sie denn für uns? Stätten einer unangenehmen Notwendigkeit, wo wir rasch hingehen, eilig, brummig (ich spreche allerdings nicht von der Civiltrauung), hässliche Gebäude, alle über einen Leisten geschlagen, die einzelnen Bureaux so eine Art Mausefalle, wo es nach Karbol riecht, wie in der Morgue oder im Leihhause. Die Angestellten, die man da findet, scheinen nur die Rolle zu haben, niemals die Auskunft geben zu können, die man haben will, und die Passanten haben unglückliche Gesichter — ein nettes Publikum! — Und da will man, dass eine grosse, stolze Künstlerseele die Frucht von zwei, drei, vier, fünf Jahren ehrgeiziger Arbeit auf den Mauern solch einer Mairie verewigt?

* * *

Nun müssen wir uns aber fragen, wo steckt denn das Schöne in dieser Gesellschaft? — In seinem Luxus? — Er ist zu berechnet, während doch die

charakteristische Schönheit des Luxus die Verschwendung ist. Wir aber haben nach und nach uns ans Sparen gewöhnt, denn das Geld ist heute die grosse Schöpferkraft geworden, die wir zusammenhalten müssen, selbst wenn wir zu einem grossen Reichtum gelangt sind, und dieses scharfe Meistern des Geldes hemmt jeden Trieb zum Luxus und zur Verschwendung.

Aber vielleicht ist das Schöne in der Armee? — Einzigartige Armee! Die Menschen kommen sich vor, wie in der Galeere und sehnen sich den ganzen Tag nach ihrer Frau, ihrem Stückchen Acker, ihrer Heimat und ihren persönlichen Neigungen.

Oder in den Königen und Grossen? — In Frankreich giebt es keine Könige mehr und die, die ihm der Himmel noch bescheren könnte, werden so wenig König sein und so kurze Zeit!

In der Aristokratie? — Wo sieht man sie? — Mischt sie sich unter uns? — Mischen wir uns unter sie? — Wo ist sie? — Wo sitzt der französische Adel? In den Parlamenten? In den Wissenschaften? In den Künsten? — Nein, er ist auf der Jagd und kümmert sich um Hunde und Pferde. Seine Frauen sind niedliche bijoux in eleganter Fassung, wohlerzogen in jener Kunst der Konversation, die zwischen der vollendeten Höflichkeit und der ausgesuchtesten Impertinenz einherschwebt. — Aber wozu das alles, wo es doch gar keine »Gesellschaft« und keine »Salons« mehr giebt, heute, wo sich die Individuen durch ihre Ideen und ihre Ideale vereinzeln.

Wo ist denn also das Schauspiel, dessen wir bedürfen? — In unsern grossen nationalen Empfindungen? Was sind die Staatengebilde von gestern anderes als der letzte notwendige Zustand für das vereinigte Europa von morgen, ja, in ein paar hundert Jahren für die geeinigte Welt, erobert von den Bruderstaaten Europa und Amerika!

Sind die Götter das Schöne in unserer Gesellschaft? — Freigeister sind wir an den Stätten der Intelligenz.

Wo ist denn endlich das Schöne?

Das Schöne beruht in dem individuellen Charakter der Menschen, die allmählich ihre Vernunft zu gebrauchen gelernt haben — inmitten der Verirrungen der Furcht, welche alle Interessierten ihnen vorschrieben, der Furcht, die immer so leicht einzuflössen ist — jener Menschen, die nach einer Anzahl von Jahrhunderten des Elends, der Quälerei und trauriger Irrtümer, in denen der Stärkere den Schwächeren unterdrückte, ihre Freiheit zu erwerben wussten! Hier liegt das Schöne bei uns! — Wir müssen die Züge dieser Individuen eingraben, aller, von den ersten bis zu den letzten, weil alle sich um die Humanität wohl verdient gemacht haben.

Wer, um die Grösse des Menschen zu bemerken, grossen Menschen gegenüber stehen muss, mag sich an unsere Lesseps, Edison und Pasteur oder auch an unsere Staatsmänner, Generäle, Schriftsteller, Künstler, unsere grossen Kaufleute, unsere berühmten Industriellen und an die Philosophen wenden; diejenigen jedoch, welche ihre Seele entbrennen und ihr Herz schlagen fühlen für die höchste Schönheit unseres Geschlechtes, mögen ihre Zuneigung den Niederen, den Barfüsslern und den Letzten des armen Volkes schenken! — Alle haben gekämpft, alle haben sich angestrengt — alle sind Sieger, mögen sie nun durch Ideen oder durch Gewalt gekämpft haben, ohne es wohl zu wissen, je nach ihren Mitteln, bewundern wir sie! Vor meinem Blick erhebt sich

Bei der Toilette. (Nach einer farbigen Radierung von J. F. Raffaëlli in Paris)

nur Eines: Der Mensch, gross, rechtschaffen und frei! — und die bewunderungswürdige Idee, welche wir uns schon heute davon machen können.

* * *

Durch welche Kunst erreichen wir also soviel Schönheit? sprecht es aus, ihr Naturalisten! — Indem wir diese Menschen nachahmen? — Also vorwärts! Nein, wir müssen uns von Leidenschaft berauschen! — Wir müssen uns berauschen an dieser wunderbaren Idee vom ganzen Menschen! — Aber die Leidenschaft ahmt man nicht in der Natur nach, sie hat ihren Ursprung im Herzen, und ihr seid gleichgültig, eure Kunstweise legt davon Zeugnis ab.

Mögen die Begeisterten zu den Niedrigsten hinabsteigen, um uns ihre Schönheit zu zeigen und ihr Elend, dem geholfen werden soll, oder die Gefahr, in die sie unsere Gesellschaft stürzen; die vom Glück Begünstigten mögen uns ihre Freunde zeigen, wie sie sie lieben und kennen, die auf dem Lande wohnen, sollen uns ihre Nachbarn schildern, mit allem Ernste; und überall möge sich ein brennender, leidenschaftlicher Eifer entspinnen, der durchdrungen ist von allen diesen Charakteren und in dieser Idee, unter diesem Ideal vom freien Menschen, oder in der Kritik des Individuums sich bethätigt. — Hier darf uns kein individueller Zug entschlüpfen, weder in seinem Innern, noch auf seinem Acker, den er bebaut, den er so sorgsam pflegt oder in der Kritik seiner öffentlichen Sitten und seiner Lebensweise. Wozu denn alles dies, wenn es nicht der Gegenstand eines leidenschaftlichen Studium sein soll, um den Nachkommen das Porträt dieser Menschen, welches sie verehren werden, zum Erbe zu geben; denn unsere Zeit ist eine grosse Zeit!

J. F. Raffaëlli. Die Sonntagspromenade. (Farbige Radierung)

Digitized by Google

EIN VERGESSENER VELAZQUEZ

Von Dr. A. Bredius im Haag

ALS ich diesen Sommer nach vielen, vielen Jahren die Wiener Sammlungen wieder durchwanderte, führte mich mein Weg auch wieder die enge Treppe hinauf zu der Harrach'schen Galerie. Ich fand die Bilder anders aufgestellt, einen neuen Katalog, der vielen der alten Irrtümer den Garaus gemacht hatte und einige früher nicht ausgestellte Gemälde.

Wie ich schliesslich in dem letzten Gemach angelangt war, wo mehrere spanische Bilder hängen, wurde mein Auge gebannt durch die stechenden dunkeln Augen eines jungen, interessanten Spaniers, in grauem Anzug, mit weissem, mit Spitzen umränderten Kragen. Es ist ein Brustbild ohne Hände.

Unmittelbar weilten meine Gedanken wieder bei jenem herrlichen Bildnis, welches diesen Sommer in London in der Guildhall ausgestellt war: dem »Unbekannten« von Velazquez aus der Sammlung des Herzogs von Wellington.[1]) Nicht, dass ich hier denselben Kopf zu erkennen meinte; aber dieselbe Meisterschaft fand ich hier vor, den Augen eine Kraft im Ausdruck zu verleihen, dass sie einen durch und durch ansehen.

Schon hatte ich den Namen Velazquez auf den Lippen, als ich etwas enttäuscht im Katalog nachschlug: Nr. 333 *Carl Screta.* (Ritter Szotnowsky von Zaworzic.) »Männliches, lebensgrosses Brustbild in grauem Wams und umgeschlagenem Spitzenkragen. Leinwand. 0,59 m h., 0,48 m br.

Hat denn der Screta bisweilen so trefflich gemalt, und so in dem Stile des grossen Spaniers? musste ich dann fragen. Nein, das kann doch kaum sein. Dann besann ich mich darauf, dass der Gründer der Harrach'schen Galerie, Graf Ferdinand Bonaventura von Harrach zwischen 1661—1697 mehrfach als kaiserlicher Botschafter nach Madrid entsendet wurde. — Nein, das *kann* nur ein Velazquez sein — das feine Grau des Wamses, der einfache Hintergrund, gleichfalls in dunklem Grau, der breit gemalte Kragen, die unglaubliche Einfachheit und doch das Lebensvolle, die grossartige Charakterdarbildung mit fast nichts erreicht, alles deutete nur auf ihn, den ich in der Londoner Spanischen Ausstellung aufs neue wieder bewundert, angestaunt hatte.

Aber . . . das Bild ist in dem herrlichen Buche Justi's, dem schönsten Monumente, das Velazquez geschaffen werden konnte, nicht erwähnt! Schnell dem grossen Kenner des Meisters geschrieben; sah ich denn wohl richtig?

Die Antwort lautete in günstigem Sinne. Justi hatte 1876 schon notiert: »Scheint mir Velazquez!« hatte es nur vorsichtshalber, oder weil ihm Notizen fehlten, in seinem Werke nicht aufgenommen. Nun aber eine Photographie gemacht wurde (wofür ich hier Sr. Erlaucht dem Grafen Johann von Harrach meinen herzlichsten Dank ausspreche), welche ich Justi zur Ansicht schickte, schrieb dieser mir: »Der Eindruck des Spanischen und insbesondere *Velazquez'* Handschrift *hat sich mir aufs neue bestätigt.* Nach dem Stile möchte ich das Gemälde in die mittlere Zeit setzen, obwohl der Kragen (valona) ungewöhnlich wäre (statt der einfachen golilla).« Dabei ermutigte mich der grosse Velazquez-Forscher, das Bild zu publizieren. Die Reproduktion macht eine weitere Beschreibung des Kunstwerkes hier überflüssig.

1) S. m. Besprechung der Ausstellung im Nederl. Spectator, 1891, Nr. 22, 23.

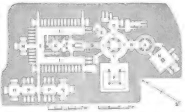
MÄNNLICHES BILDNIS IN DER GALERIE HARRACH IN WIEN

igitized by Google

DIE NEUENTDECKTE PRACHT-KATAKOMBE VON ALEXANDRIA

VON JOSEF STRZYGOWSKI

ALEXANDRIA, das bisher von den Nilreisenden gern überschlagen wurde, hat endlich einen Anziehungspunkt allerersten Ranges gewonnen. Nahe dem alten Wahrzeichen der Stadt, der sogenannten Pompejus-Säule, wurde eine Grabanlange entdeckt, die mit den Königsgrüften von Theben und den Apisgräbern von Sakkara wetteifert, ja diese in ihrem reichen Organismus fast übertrifft. Schinkel's Phantasie hätte keinen wirkungsvolleren Schauplatz einer altägyptischen Opernfeerie ersinnen können. Und das bestand im europäischen Centrum Ägyptens, ohne dass man davon eine Ahnung hatte!



A Wendeltreppe — B Eingang zum oberen Stock — C Rotunde — D, E Nebenräume — F grosser Saal — G Treppe — H Eingang zum unteren Geschoss — J Vorhalle — K Grabkapelle mit Nischen a, b, c — L Galerie — M–Q später angelegte Säle — R Sarkophagkammer

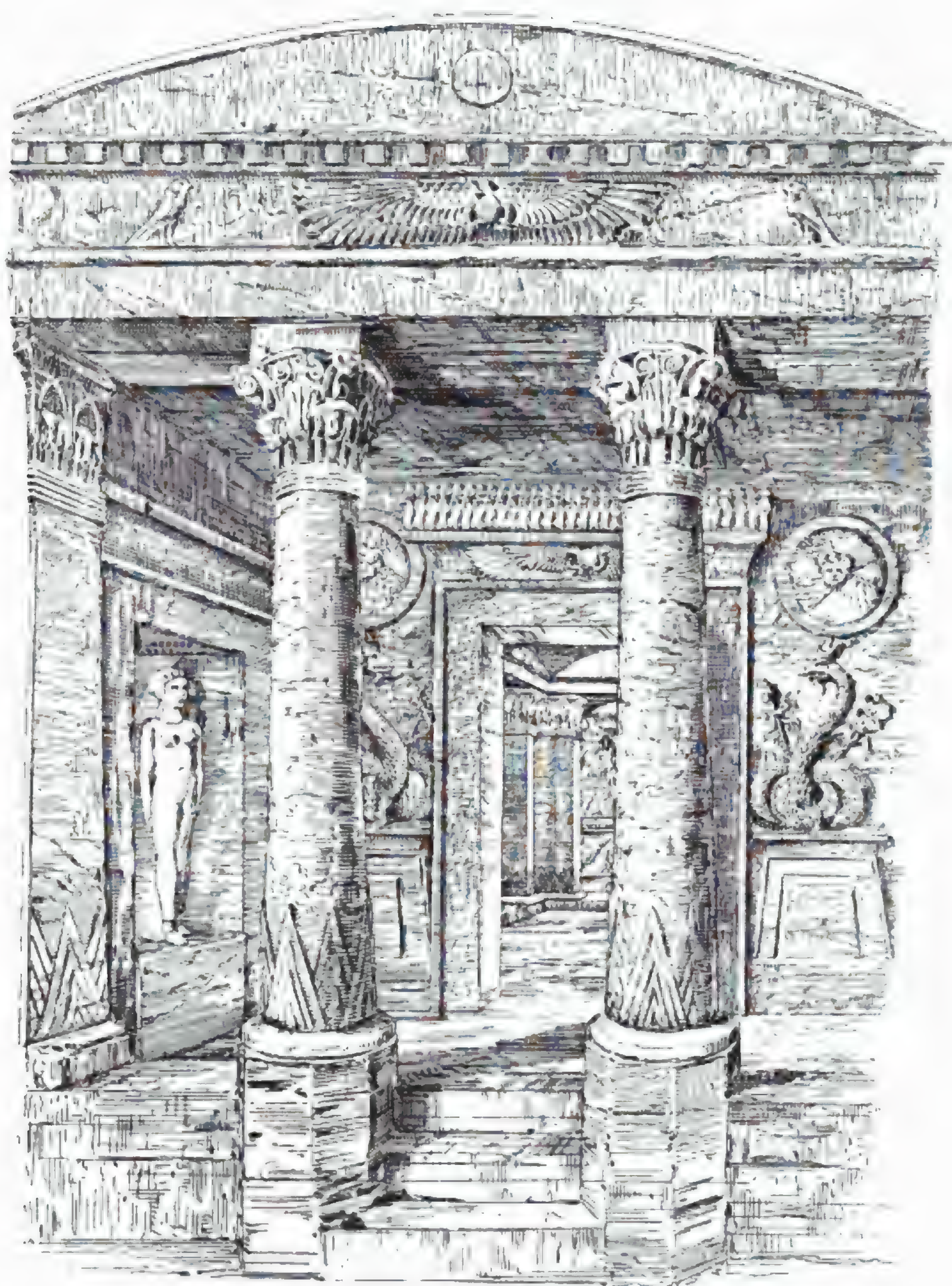
Zur Herstellung von Kaibauten im Hafen von Alexandria werden seit Jahren all die kleinen Felshügel abgetragen, die von der Stadt westlich bis gegen Meks zu liegen. Dabei sind die interessantesten Gräberanlagen aufgedeckt und zerstört worden. Der verdiente Direktor des Museums von Alexandria und die Leipziger Sieglin-Expedition haben daher mit Recht ihr Augenmerk auf alles das gerichtet, was bei dieser Gelegenheit zu Tage kommt und ohne ihr Eingreifen für immer verloren wäre. Nachdem man Gabari verwüstet hatte, schritt man auch an den grossen, Kom es-Schugafa genannten Hügel. Da stiessen die Arbeiter eines Tages auf die Decke eines Zimmers. Museumsdirektor Botti wurde gerufen und betrat als erster Fachmann die grossartige Anlage, mit der ich den Leserkreis dieser Zeitschrift kurz bekannt machen möchte. Der Grundriss, der von der Verlagsbuchhandlung Baedeker aus ihrem soeben in neuer Auflage erschienenen »Ägypten« freundlichst zur Verfügung gestellt wurde, ist von einem Mitgliede der Sieglin-Expedition, Herrn Fiechter, aufgenommen, die beiden Ansichten sind dem Werke der archäologischen Gesellschaft von Alexandria entnommen, die auf Anregung von Alfred Schiff den Zeichner Gilliéron berief und dann Dr. von Bissing zur Abfassung eines kurzen Textes einlud[1]). Eine umfassende Monographie bereitet die Sieglin-Expedition vor[2]).

Das Zimmer, auf das man zuerst stiess, ist im Plane mit M bezeichnet. Verlässt man es durch den einzigen Zugang, so kommt man in einen Gang L und stösst auf einen Felsen, den man zunächst für massiv hält. Umgeht man ihn aber, und kommt in den Raum H, so bietet sich — das Municipium von Alexandria hat inzwischen für glänzende elektrische Beleuchtung gesorgt — der überraschendste Anblick. Der Fels umschliesst eine Grabkammer und deren Vorhalle, beide auf das prächtigste architektonisch und mit Statuen und Reliefs ausgestattet. Man hat zunächst eine Fassade mit Anten und zwei Säulen vor sich, die altägyptische Kapitelle tragen; es folgt ein Architrav mit der Sonnenscheibe und Sperbern, darüber ein Zahnschnitt, über dem sich eine Lünette wölbt. In der Vorhalle selbst stehen rechts und links in tiefen Nischen Statuen in der Haltung der Pharaonenkunst mit sehr guten Porträtköpfen, links eine weibliche, rechts eine männliche Figur, wohl die Bilder eines Paares, das einst im Besitz des Grabes war. Die Eingangswand der Kammer selbst zeigt eine Pylonenthür, darüber in der steilen Hohlkehle die Sonnenscheibe und einen Aufsatz des Uräusfrieses. Zu beiden Seiten sieht man auf Postamenten mächtige

[1]) Société archéologique d'Alexandrie, Les bas-reliefs de Kom el Chougafa. Dr. W. de Bissing, La catacombe nouvellement découverte de Kom el Chougafa. Die Archäologische Gesellschaft hat mir durch Heinrich Bindernagel freundlich gestattet, zwei der Tafeln hier reproduzieren zu dürfen.

[2]) Sie ist nach Mitteilungen des Leiters, Prof. Theodor Schreiber, sehr weit vorgeschritten. Es ist ein grosses Verdienst des bekannten Leipziger Gelehrten die wissenschaftliche Bearbeitung des Fundes der deutschen Wissenschaft gesichert zu haben.

Digitized by Google

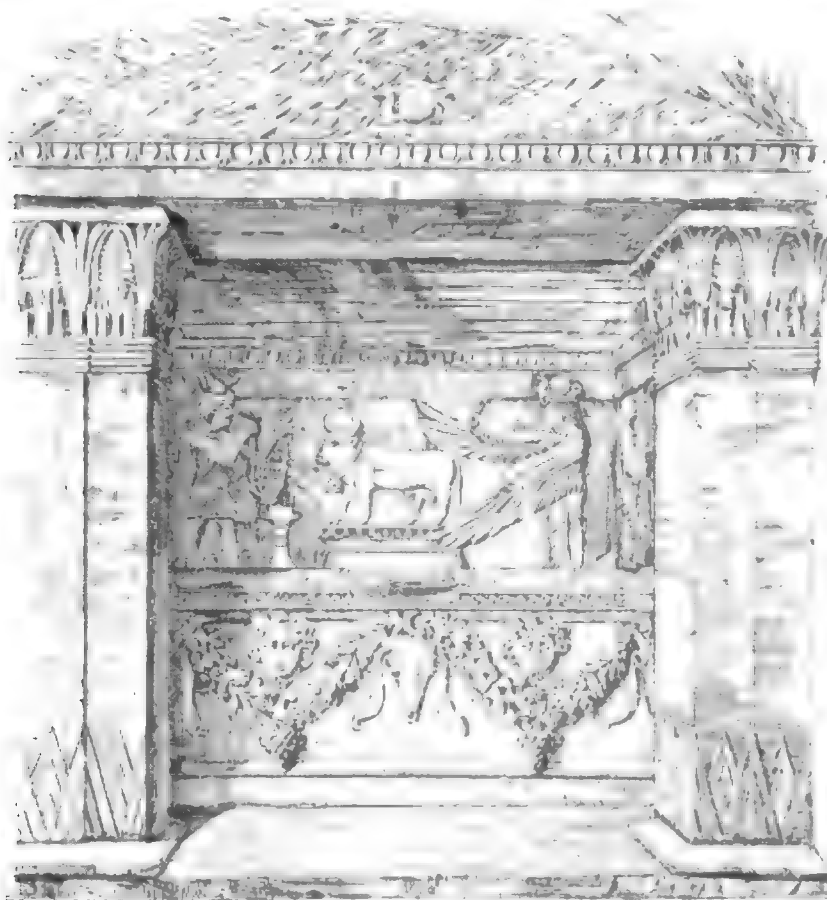


Gesamtansicht des Innern der Prachtkatakombe von Kom es-Schugafa bei Alexandria

Schlangen, die sich aufrichten und die Krone Ägyptens tragen, hinter ihnen Thyrsus und Caduceus, darüber Gorgonenschilde.

Der Grabraum K selbst ist quadratisch, erweitert sich aber in drei Nischen, die von Pilastern mit Papyrus- und Lotos-Kapitellen flankiert und durch einen Eierstabarchitrav und eine Lünette mit der Uräusscheibe oben abgeschlossen werden. In jeder Nische steht ein Sarkophag, alle drei sind massiv, haben also nicht zur Aufnahme von Toten gedient. Sie sind mit Stierschädeln geschmückt, von denen je zwei Guirlanden ausgehen. Daran hängen schwere Trauben, während der Bogen durch Medusenhäupter gefüllt wird. Am oberen Rande ein laufender Hund und Eckakroterien, dazu stellenweise Farbspuren. Die Wände über diesen Sarkophagen tragen Reliefs, je ein breiteres an der Rückwand, zwei schmälere an der Seite. Inschriften fehlen leider. Dargestellt sind, wie ein Blick auf nebenstehende Abbildung lehrt, Scenen durchaus altägyptischen Stiles und mit Figuren, die fast durchweg dem Pantheon der Pharaonen entnommen sind. Ich beschreibe nur das in obigem Bilde gegebene Relief. Wir sehen den Apis auf einem Postament, davor einen Pharao und einen Altar, rechts Isis. Römisch-ägyptische Mischbildungen zeigen nur die Reliefs der Eingangswand, Anubis und Set-Typhon in der Kleidung römischer Legionäre. Sie belegen auf das deutlichste, dass die Katakombe nicht der ptolomäischen, sondern der römischen Zeit angehört, Hr. von Bissing datiert sie zwischen Vespasian und Hadrian etwa.

Verlässt man die Grabkammer wieder, so stösst man auf eine Treppenanlage H, die nach abwärts, und G, die nach aufwärts zu einer grossen Rotunde C führt, von der aus seitlich Grabräume D und ein Saal F abgehen, während der Treppe gegenüber ein Gang B zu dem alten Eingang A der ganzen Anlage führt. Es ist das sonderbarste, was man sehen kann: Oben im Rücken des Hügels öffnet sich ein grosser Trichter, dessen Wände entlang eine Treppe in die Tiefe führt. Botticelli könnte die Idee seiner Hölle, wie er sie nach Dante gestaltet, von einer solchen Anlage genommen haben.



Einer der Sarkophage in der Prachtkatakombe von Kom es-Schugafa bei Alexandria

Ich glaube, der Leser wird nach dieser kurzen Vorführung begreifen, wenn die Alexandriner jubeln

über die Bescherung, die ihnen die Jahrhundertwende gebracht hat und die Gelehrten erstaunt die Köpfe schütteln. Dieser grossartige Fund will gar nicht recht passen in die Erwartungen, die wir bei Nachforschungen nach der in Alexandria heimischen Kunst hegen. Die Metropole des Hellenismus sollte auf Schritt und Tritt Zeugen griechischer Kunst, die ihr Gründer Alexander an den Nil verpflanzte, liefern. Dafür ein Grab im Pharaonenstil mit sehr bescheidenen Motiven aus der Antike! Es giebt einen Trost: Kann es nicht ein Ägypter in römischen Diensten gewesen sein, der sich hier nach der Väter Sitte begraben liess? Doch auch diesen Strohhalm schlagen uns die übrigen im Vorjahre gemachten Funde aus den Händen. Nicht dass sie die Existenz der grossen griechisch-alexandrinischen Kunst leugnen. Im Gegenteil: es sind Gräber in schönster hellenistischer Architektur und mit trefflichen Wandmalereien gleich denen der entwickelten pompejanischen Dekorationskunst gefunden worden. Aber über diesen Farbschichten lagen andere, die wieder durchaus altägyptisch waren, wie die Reliefs von Kom es-Schugafa. Das ist der klarste Beweis für eine Thatsache, die ich tausendfach beweisen, aber bisher nicht zur Anerkennung bringen kann: Hellas, das mit Alexander d. Gr. in den Orient tritt, zieht diesen nicht zu sich herüber. Es wird von ihm aufgenommen, erstickt aber in seiner Umarmung. Wohin wir im Orient — und in Rom — den Fuss setzen, überall bröckelt die hellenische Tünche ab und was immer deutlicher hervortritt, das sind die Züge des alten Ahasver, des Orients, dessen zähe Rassenkraft nicht stirbt und überall wieder zur Geltung kommt. In der Strömung, die ich die byzantinische nenne, tritt er nach Empfang der Taufe mit antiken Allüren wieder auf und setzt dem siechen Rom den Fuss auf die Brust. Kom es-Schugafa ist ein Vorbote dieses Endes in der Siegesstadt Alexander's des Grossen selbst.

Nachschrift: Während der Drucklegung geht mir ein Brief von Herrn Heinrich Bindernagel zu, der meldet: »Bei den Kaibauten in der Aufouchy-Bay ist eine sehr interessante Grabanlage aufgefunden worden mit vortrefflich erhaltenen Malereien (Scenen aus dem ägyptischen Totenkultus). Die archäologische Gesellschaft wird sie veröffentlichen.« Also ein neuer Beleg für die Verbreitung des Altägyptischen in Alexandria!

Abb. 1. David Teniers d. J. Die Schützengilde in Antwerpen. Petersburg, Ermitage

Digitized by Google

DIE VLÄMISCHEN UND NIEDERLÄNDISCHEN MEISTER IN DER ERMITAGE ZU ST. PETERSBURG

VON MAX ROOSES IN ANTWERPEN

(Fortsetzung)

DAVID TENIERS.

TENIERS ist derjenige vlämische Meister, an dessen Werken die Ermitage am reichsten ist, am reichsten auch im Vergleich mit allen anderen Museen. Die 38 Bilder stammen aus der Sammlung von Malmaison, für welche sie unter den besten aus dem Kasseler Museum geraubten Bildern ausgesucht waren, aus der Galerie Walpole, aus den Kabinetten der grossen französischen Liebhaber des 18. Jahrhunderts: Crozat, Choiseul, Live de Joly, Baudouin. Als sie noch in Paris waren, stach Lebas acht davon; infolgedessen wurden sie weltbekannt.

Die meisten Motive, welche Teniers mit Vorliebe behandelte, sind hier in einer oder mehreren Ausführungen zu finden. Von seinen Bauernkirmessen sind sechs vorhanden, worunter vier grosse, eine mit 1648 bezeichnet, eine andere mit 1652; eine Bauernhochzeit von 1650 kann zu derselben Reihe gerechnet werden. Dann folgen neun Bilder mit lustigen Bauern; Männern, die Karten spielen, rauchen und trinken. Ferner ebensoviel Bilder aus dem gewöhnlichen Dorfleben; Bauern, die einen Kauf abschliessen, oder Musik machen, freien, oder Kugel werfen; ein Arzt und eine Gruppe Zigeuner. Dann sechs Landschaften mit Figuren, teils mit, teils ohne Gebäude, wovon eine 1640, eine andere 1644 bezeichnet ist. Von den selteneren Vorwürfen finden wir eine »Versuchung des Antonius«, ein »Corps de garde«, eine »Küche«, bezeichnet 1646, eine »Küche durch Affen geplündert«, ein »Seehafen«, eine »Familiengruppe von Geistlichen« und endlich »Die Büchsenschützen und Gilden auf dem grossen Markt von Antwerpen«.

Dieses letztgenannte (Abb. 1) ist das bedeutendste Werk von Teniers, das wir hier finden, und eins der bedeutendsten des Meisters überhaupt. Es ist schwierig einzureihen und mit seinen übrigen Werken zu vergleichen, weil es ganz andere Menschen und Thatsachen bringt, wie seine Darstellungen aus dem täglichen Leben; es ist eigentlich ein historisches Gemälde, in des Meisters gemütlicher Manier und in bescheidener Grösse behandelt. Es steht jedoch nicht allein unter seinen Werken: Der Einzug der Erzherzogin Isabella zu Brüssel und zu Vilvoorde, im Museum zu Cassel, und das Vogelschiessen des Erzherzog Leopold-Wilhelm zu Brüssel, gehören zu derselben Art von Bildern, welche grosse Volksfeste und öffentliche Feierlichkeiten darstellen; auch der Florentiner Markt in der Pinakothek zu München kann dazu gerechnet werden.

Um sich vom Volksmaler zum Historienmaler umzubilden, brauchte sich unser Künstler keine besondere Gewalt anzuthun; an Stelle der Bauern malte er Herren, statt der Wirtsstuben Paläste oder Bürgerwohnungen. Waren es vornehme oder lustige Gesellschaften, er gab sie nach dem Leben wieder, mit demselben Geschick und derselben Vorliebe für gesunde und glückliche Menschen. Das Bild in der Ermitage veranschaulicht die Begegnung der Dekane und des dienenden »Eides« der bewaffneten Gilden von Antwerpen auf dem grossen Markt. Das Stück ist 1643 bezeichnet. In diesem Jahre feierte Godevaart Snyders, Dekan des Ouden Voetboogs (Armbrust), sein Jubiläum. Das Gildehaus lag auf dem grossen Markt; es ist das turmhohe Gebäude an der äussersten rechten Seite des Gemäldes. Vor diesem Hause haben sich die Hauptleute der Gilde aufgestellt und halten mit der einen Hand die Paradelanze und in der anderen den Federhut; hinter ihnen der Fahnenträger, ein mächtiger Körper in buntem hellfarbigen Gewande, und die Gildeboten, ihre Brust voll Ehrenzeichen, mit köstlicher Schenkkanne und reichgeziertem Pokal in den Händen. Einen einzelnen Armbrustträger sieht man rechts; zwei der Würdenträger verbeugen sich ehrerbietig vor dem Jubilar, einem schönen Greise, der mit Rührung den Glückwunsch entgegennimmt. Hinter ihm steht in langer Reihe die Obrigkeit der Schwestergilde der Büchsenschützen mit ihrem Trommler; einige Brüder feuern ihre Gewehre ab. Weiter nach hinten drängt sich die Volksmenge, welche das Schauspiel zu geniessen herbeigeeilt ist. Im Hintergrund sieht man die Häuser des Grossen Marktes, ein Stückchen der Zilversmidstraat, das Eckhaus der Gildekamerstraat, wo der »Jonge Voetboog« sein Zimmer hatte, und das Rathaus. Durch alle Fenster sehen Zuschauer. Das Gildezimmer des »Ouden Voetboogs« ist an einem

Abb. 2. Teniers. Die Wachtstube. Ermitage

der unteren Stockwerke mit farbigen Schildern geziert und aus den Fenstern darüber werden Freudenschüsse abgefeuert.

Das Ganze macht einen festlichen Eindruck. In der Mitte die würdige Schar der Dekane in Schwarz mit weissem, glatten oder gekräuselten Halskragen; zur Seite rechts der Herold des »Ouden Voetboogs« in Rot, der Fahnenträger in Gelb und am äussersten Ende vor einer Gruppe vornehmer Bürger ein Paar allerliebste Knäbchen in Grau; der Himmel lichtblau mit schweren weissen Wolken, die Häuser des Grossen Marktes und der Zilversmidstraat in ruhigem Licht, auf dem Zimmer des »Jongen Voetboogs« Schilder auf einer roten Draperie, das Rathaus in halbem Schatten; alles in feinem Ton, ruhig mit einigen farbigen Flecken. Die Figuren sind sorgfältig gemalt und scheinen wohl Porträts der würdigen Bürgerschaft zu sein; ihre Ausführung zeugt von einer flotten, sicheren Hand.

Teniers, der Maler von Bauer und Feld, bewahrt in diesem Historiengemälde die Gaben, die ihn in all seinen Werken auszeichnen und seine Eigentümlichkeit ausmachen. Was er mit seinen Zeitgenossen und Vorgängern gemein hat, lässt sich am besten in diesem Saale der Ermitage, wo er so vorzüglich und vielseitig vertreten ist, feststellen. In den letzten Jahren hat man wiederholt versucht, ihn für einen Schüler von Adriaan Brouwer auszugeben. Dieser halb vlämische, halb holländische Maler war zu lange misskannt. Jetzt, als sein Malergenie zu seinem Rechte kam, wollte man ihn auch mit einer Schar Tributpflichtiger umgeben und an erster Stelle wurde Teniers aufgerufen, um in dieser Reihe der Schüler Brouwer's Platz zu nehmen. Ein Blick auf seine »Begegnung der Gildebrüder« beweist sofort, welch unermesslicher Abstand zwischen beiden Künstlern liegt. Und in der Ermitage hängen noch so viele andere seiner Meisterwerke, die ebenso kräftig dafür sprechen und uns Gelegenheit geben, ihn mit mehr Sicherheit zu beurteilen. Es befinden sich daselbst auch drei Bilder, welche seinem Vater, David Teniers den älterem zugeschrieben werden. Wir wollen sie aber mit in Betracht ziehen.

Sie veranschaulichen einen Maler in seinem Atelier, eine Landschaft mit arbeitenden und eine mit trinkenden Bauern; im Grunde genommen unterscheiden sie sich nicht von den Werken des jüngeren David; solche Vorwürfe behandelte auch er und gab sie in gleicher Auffassung und Ausstattung. Der einzige Unterschied zwischen seinen Bildern und denjenigen, welche unter seines Vaters Namen gehen, besteht darin, dass die letzteren dunkler im Ton, schwerfälliger in der Ausführung und geistig unbedeutender sind. Kein Handzeichen, kein Datum oder Urkunde, die uns dazu dienen könnten, den wahren Meister zu erkennen. Man trifft ähnliche Bilder unter dem Namen des älteren Teniers noch in anderen Museen an; überall findet man dieselbe Übereinstimmung und dieselben Abweichungen wieder. Hat David der ältere sie gemalt, so ist ihm sein Sohn gefolgt und hat seine Manier aufgehellt und verbessert. Die Zuschreibung ruht jedoch auf zu schwacher und willkürlicher Grundlage, als dass wir sie ohne weiteres annehmen können. Teniers' Vater malte vielerlei Dinge; das wissen wir mit voller Sicherheit: religiöse Bilder, Darstellungen aus dem Volksleben, die Versuchung des heiligen Antonius u. s. w. und sein Ton ist in diesen Bildern wirklich grauer und seine Technik gröber. Im Dulwich-College bei London befinden sich fünfzehn Bilder, die ihm zugeschrieben werden. Einige davon scheinen in der That von ihm ausgeführt zu sein; so eine Landschaft mit Zigeunern, worin die Natur noch ganz so dargestellt wird, wie Momper sie sah; Felsen, die steil aufragen mit scharf abstechenden Farbentönen. Das ist die Landschaft alter Schule. Der junge Teniers wurde ihr Neuschöpfer; er machte sie natürlicher, verbannte die Felsen fremder Abkunft, ersetzte sie durch üppig gewachsene Bäume mit mächtiger Krone und breitem Geäst, zwischen deren Laub die Luft strömt und ein Licht spielt, das im Vordergrunde überreich ist und weiter hinten zarter und dunstiger wird und doch ebenso wie die Farbe dabei stets klar und weich bleibt. Er liess seine Natur gerade so froh lachen wie seine Menschen. Er war in seinen früheren Bildern noch dunkel und schwer; später wurde er, mit seiner Zeit fortschreitend, heller, sonniger und fröhlicher. Die grossen Bauernkirmessen (Nr. 674 und 675), wovon die zweite vom Jahre 1648 datiert, haben, obschon noch etwas kreideartig, bereits einen viel helleren und harmonischeren Ton als die seinem Vater zugeschriebenen Landschaften (Nr. 669 und 670), worauf das starke Licht noch scharf absticht gegen einen dunkleren Hintergrund, und die wahrscheinlich Werke des Sohnes aus seiner früheren Zeit sind. Die grosse »Bauernhochzeit« (Nr. 677) von 1650 (Abb. 4) ist feiner und grauer im Ton, noch etwas blassblau; die »Fröhliche Mahlzeit« (Nr. 676) von 1654 ist in vollkommen lichtem Grau sehr fein, sehr dünn gemalt, wie auf die Leinwand geblasen (Abb. 3). Jetzt hat der junge Teniers seine Meisterschaft über den Pinsel erworben und lässt dieses helle, silberne Licht über seine Werke scheinen, das ihm eigen ist und seine Bauernmotive so anziehend veredelt.

Digitized by Google

Wer wies ihm den Weg, den er hiermit einschlug? War es Adriaan Brouwer? Gewiss nicht. Der Maler der Bauernschänken versinnlicht mehr Visionen als die Wirklichkeit; in schwülem, von goldenem Dunst durchschimmerten Dämmerlicht stellt er seine Bauernburschen dar in ihrem schläfrigen oder wild auffahrenden Wesen. Teniers ist ganz und gar Luft und Sonne und Frohsinn, ohne geheimnisvolle Tiefe, ohne Schwermut oder Wildheit. Niemand that es ihm darin vor, Niemand that es ihm nach. Er lernte vielleicht weniger von seinem Vater als von seinem Schwiegervater, Jan Breughel, dem Sammet-Breughel; auch dieser war ein Meister des Pinsels, ein Feinmaler ersten Ranges; er liebt die schöne, blühende Natur, er vertieft sich in die Darstellung der Blumen, Waffenrüstungen und Tierchen, in alles, was Farbe, Glanz und reiche Reflexe bietet.

Vornehmlich in der »Wachtstube«, 1642 bezeichnet (Abb. 2), finden wir den Nachhall von Breughel's Kunst. Soldaten sitzen und spielen Karten, andere Mannschaften schlagen, jede auf ihre Weise, ihre Zeit tot, ein schöner Offizier hält sich fein beiseite; vorne und als Hauptgegenstand des grossen Gemäldes liegt ein ganzes Arsenal: Waffen aller Art, ein Harnisch und eine Fahne. So etwas würde der Schwiegervater auch gerne gemalt haben, aber er hätte es netter und schärfer ausgeführt. Der Schwiegersohn ist weicher, geschmeidiger und blonder, obschon er in früheren Jahren die kräftigen Farbentöne mehr liebte als später.

Die Zeit der Miniaturmalerei war denn auch vorüber. Rubens war aufgetreten, durch seine Farbenglut und seinen Lichtglanz alles beherrschend, alles mit sich fortreissend; van Dyck hatte gelebt und bewiesen, wie köstlich schön das bescheidene Grau wirkt, wie vornehm dieser stille Ton sein kann und wie der lichte Frühling und das blasse Herbstlicht ihre durchdringende Herrlichkeit neben der machtvollen Sommerpracht behaupten. Teniers hat das Gold des Einen und das Silber des Anderen bewundert und sich zu eigen gemacht; er hat nicht nur aus diesem Teile ihres Kunstvermögens Vorteil gezogen, er sah von beiden ab, wie man auch in Bildern kleinerer Dimensionen breit bleiben kann, wie dehnbar und elastisch der menschliche Körper ist, wie zierlich die natürlichen Gebärden in ihrer Wahrheit und wie grossartig schön sie in ihrer Einfalt sind; wie das Leben und die Bewegung wahrgenommen und wiedergegeben wird. Und Teniers ist ein Maler des Lebens; seine Bauern, die tanzen oder rauchen und freien, sowohl wie seine Herren, welche die Kirmess besuchen oder einander vor dem Antwerpener Rathaus begrüssen, leben, ihre Arme und Beine drehen sich ohne Scharniere, ihre Augen strahlen, man hört ihr Lachen und teilt ihre Freude. Die Steifheit von früher ist verschwunden, aus der Natur wie aus dem Leben; metallartig scheinen und glitzern die Menschen und Dinge in den Bildchen von Jan Breughel und von Hendrik van Baelen; bei Teniers und ebenso bei Rubens und van Dyck sind die Menschen Fleisch geworden, ist Saft ins Laub gekommen und Zittern in die Luft. Die Kunst sich auszudrücken und die Meisterschaft über Pinsel und Farbe sind vorausgegangen. Die zwei grossen Vorgänger malen gewandt, mit Überfluss, mit Genauigkeit, alles kommt von selbst auf seinen Platz und in seinen entsprechenden Ton; und so ist es auch bei Teniers: das Komponieren geht ihm mühelos von der Hand und das Malen ebenfalls. Die Figuren stehen, handeln und bewegen sich, eine jede nach ihrer Art und ihrem Sinn, dabei alle mit Schicklichkeit und Wahrheit, einige Tüpfchen mit einem feinen Pinsel und ihre Züge sind mit der ihnen eigentümlichen Farbe, dem Licht und dem Leben auf die Leinwand gezaubert. Es ist so wenig Anstrengung, so wenig Suchen, Umhertasten und Verbessern in Teniers' Malerei zu entdecken, dass man sie fast für oberflächlich halten würde, wenn nicht die geringe Arbeit, die er anwendet, die Bewunderung über die erzielten grossen Erfolge verdoppeln würde.

Wir leugneten, dass Teniers seine Manier grösstenteils von Brouwer abgesehen haben soll; wir leugnen dagegen nicht, dass er ihm wohl etwas schuldig war. Erstens kann er den dünnen, durchscheinenden Farbenauftrag seines Zeitgenossen, den wir in seinen eigenen Werken wiederfinden, bewundert und angenommen haben. Dann das Absetzen gegen die ruhigen, feinen Töne durch eine starke, klingende Note. Eine rote Mütze, eine blaue Kappe, oder ein weisser Hemdsärmel bringen in Brouwer's Schlummer Aufgewecktheit und Licht hinein; dies ist auch bei Teniers der Fall und seine »Dorfherberge« von 1644 (Nr. 709) ist ein Beispiel dafür. In der ruhigen, sanft graugrünen Landschaft steht eine Schenke, vor welcher eine Bäuerin und vier Bauern rund um einen Tisch sitzen, die Wirtin geht in ihre Wohnung hinein. Eine der Personen trägt eine blaugrüne Jacke, eine andere ein weisses Hemd, eine dritte hat eine rote Mütze in der Hand und eine vierte eine rote Kappe auf dem Kopf; all diese leuchtenden Töne auf dem einfachen und doch köstlichen Hintergrund machen das fröhlichste Farbenspiel aus, welches man sich wünschen kann und das mit wenig Stoff, aber

Abb. 3. Teniers. Vlämische Freuden. Ermitage

Digitized by Google

viel Geschmack und Geschicklichkeit erlangt worden ist. Teniers konnte ebenso bei Brouwer die verschrumpelten Bäuerlein, die er öfter in seine Wirtsstuben setzt, kennen gelernt haben. Die gesunden, sehnigen, durch Sonne und Luft gebräunten Dorfbewohner, mit dem breiten roten Wollenhemd um die Lenden und der Kappe schief und keck auf dem Kopf, unermüdlich im Tanzen, unersättlich im Trinken und unbezwinglich im Liebkosen gehören ihm; dagegen kann er wohl die gedrückten, geknickten und beengten Stümper, die schweigend und zitternd an ihrem Pfeifchen schmauchen und aus ihrem Glase schlürfen, von Brouwer übernommen haben. den wahnwitzigen Darstellungen eines Hieronymus Bosch und Peter Breughel. Man sieht: die Sonne ist aufgegangen und hat den nächtlichen Spuk verscheucht. Zu dem Phantastischen in Teniers' Werken gehört auch ›Die Affenküche‹ (Nr. 699), die wir hier antreffen, ein Vorwurf, den er öfter behandelte, der seinem Erfindungsvermögen entsprach und den er mit flinker Hand und witzigem Humor malte (Abb. 6).

Teniers hat also von vielen gelernt, er ist jedoch in niemandes Fusstapfen bestimmt getreten; er war ein Kind seiner Zeit, aber auch ein geborener Künstler; er wusste sich aus dem, was vor ihm geschaffen

Abb. 4. David Teniers d. J. Das Hochzeitsmahl. Petersburg, Ermitage

war, zu vervollkommnen, aber er war und blieb originell: der gewandte Maler und reiche Kolorist, der Neuschöpfer des Lichtes, der Sänger frohen Landlebens und lustigen Getriebes — wo es auch sei — der Bewunderer der Natur und der Verherrlicher der Genüsse vaterländischen Bodens in all seiner Einfalt, mit seinem Grün, seinem Licht und seiner Luft, wie sie uns täglich erscheinen. Er war ein Bauernmaler und doch kein bäuerischer Künstler, sondern im Gegenteil ein Aristokrat vom Scheitel bis zur Sohle, in seinem Leben und in seinen Werken; seine Menschen sowohl wie seine Landschaften, seine Farbe und seine Technik sind vornehm. Die Thaten, von welchen er erzählt, sind nicht besonders nobel, aber er erzählt

Er war kein Träumer kein Schöpfer phantastischen Lebens, wenn er auch wiederholt die Versuchung des hl. Antonius malte. Die Ermitage besitzt auch eine solche, (Nr. 671), sie verrät jedoch keine übergrosse Neigung zu Phantasterei. Der Eremit sitzt betend an einem Tisch, ein gehörntes Tierchen zeigt ihm eine junge Dame, die auf ihn zukommt und unter deren sammetnen Puffärmeln ein Vogelfuss und ein Schwanz zum Vorschein kommen. Verführerisch sieht sie nicht aus, ebenso wenig wie der Frosch, der auf dem Skelett eines Ungeheuers reitet und die Untiere, die einen Besen halten oder auf der Klarinette spielen, schauerlich sind. Es ist ein unschädlicher, fast anständiger kleiner Spuk, stark abstechend von

Digitized by Google

Petersburg, Ermitage
Abb. 5

Teniers d. J.
Die Küche

Digitized by Google

sie flink, ohne auf Anstössiges besonderen Nachdruck zu legen, er verschleiert sie mit dem Adel seines Geistes und macht sie zu Äusserungen des Naturlebens, was jede Unanständigkeit ausschliesst.

Müssten wir ein Bild in der Ermitge bezeichnen, wo alle seine Gaben und Eigentümlichkeiten zusammengefasst sind, wir wählten seine »Grosse Küche« (Nr. 698), datiert 1646 und hier (Abb. 5) abgebildet. Der Herr ist von der Jagd zurückgekehrt; rund um ihn her sieht man seine Hunde, das Wild liegt noch zerstreut auf der Erde, links kleine Vögel und Gemüsse mitten zwischen Töpfen und Pfannen; rechts bieten drei Fischer ihre Ware an; einer von ihnen ist blind und wird durch einen Koch und einen jüngeren Gesellen zum Herrn des Hauses geleitet. Sie bilden zu dreien eine schöne Gruppe, welche die beiden Teile der Darstellung miteinander verbindet. Im Hintergrund hängt der Kessel über dem Feuer und die Köche sind an ihrer Arbeit. Es ist eins der früheren Werke des Meisters (Teniers wurde im Jahre 1610 geboren und starb 1690), aber er ist bereits vollständig gereift; er malt alles, was er will, mit unübertroffener Gewandtheit; Fische, Vögel, Küchengerät, die Menschen und die Räume, worin sie sich bewegen, worin sie leben und handeln, alles natürlich und geschickt. Der weite Raum hat lichtgraue Farbentöne; in kühler, aber fein silbriger Helligkeit schwimmt die ganze Darstellung, ein Paar weisse Glanzlichter, einige helle, fröhliche Lichtpunkte, eine rote Jacke und ein blaues Wams als lebendige Töne. Herr und Knecht sind zusammen abgebildet, alle genau gesehen und alle vornehm; die tote Natur und die lebenden Personen nehmen jeder seinen Teil im Bilde ein. Weder beeinträchtigt die schöne Ausführung des Leblosen den höheren Rang, den die Menschen behalten müssen, noch schadet der Trieb, dekorativ zu arbeiten der Forderung, wahr zu bleiben.

Abb. 6. David Teniers d. J. Die Affenküche. Petersburg, Ermitage

BÜCHERSCHAU

Adolf Philippi, Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen. 5. und 6. Band. E. A. Seemann, Berlin und Leipzig. 1900/1901.

Von den »Kunstgeschichtlichen Einzeldarstellungen« habe ich hier gesprochen, als die vier ersten Bände erschienen waren. Erstaunlich schnell sind zwei — eigentlich drei — Bände hinzugekommen. Das Werk umfasst jetzt ziemlich das ganze Gebiet, dem die kunstgeschichtliche Teilnahme weiterer Kreise zugewendet ist. Im 5. Bande wird von Rubens, van Dyck und den anderen vlämischen Malern des 17. Jahrhunderts gesprochen. Der 6. Band, der die holländische Malerei schildert, zerfällt in zwei Bücher, von denen das erste den beiden grössten, Frans Hals und Rembrandt gewidmet ist, das zweite den »Landschaftern und Kabinettsmalern«. Die Kunst des klaren Disponierens, die auf der freiesten Uebersicht über das vielfältige Material beruht, bewährt der Verfasser namentlich in diesem 6. Bande, indem er die vielen Persönlichkeiten der holländischen Maler ohne Ängstlichkeit und Pedanterie, doch in wohlgeordnetem Zuge auftreten lässt. Das überragende Genie Rembrandt's und die weithin Leben spendende Kraft des Frans Hals helfen zu

Digitized by Google

der erwünschten Gliederung. Die kleineren Meister erscheinen ast- und zweigartig an den Hauptstämmen. Das Gewimmel der relativ unabhängigen Maler in dem 2. Buche zu schildern, war besonders schwierig. Bald den Ortszusammenhang betonend, bald nach den Darstellungsgattungen gruppierend, wahrt Philippi auch hier die schönste Übersichtlichkeit.

Zum Lobe des Textes müsste fast alles wiederholt werden, was hier über die vier ersten Bände gesagt wurde. Viel ist überall der sorgfältig benutzten Litteratur entnommen, aber niemals ist das Urteil direktes, verschleiertes oder unbewusstes Citat, sondern stets unmittelbar aus der Betrachtung der Kunstwerke geschöpft. Nicht ad hoc während der Arbeit zusammengeraffte Galerienotizen, sondern behagliche Studien in den Gemäldesammlungen, die sich Selbstzweck waren, haben dem Verfasser die umfassende Anschauung verschafft, die er mit pädagogischer und schriftstellerischer Gewandtheit dem Leser mitteilt. Da eigenes Urteil überall den Verfasser leitet, so werden auch die wenigen Lücken in seiner Vorstellung deutlich bemerkbar. Was ein Kompilator gesehen hat an Kunstwerken und was er nicht gesehen hat, ist ziemlich gleichgültig. Philippi, der durchaus kein Kompilator ist, kennt die englischen Sammlungen nicht so gut wie die deutschen. Wohl weiss er vortrefflich Bescheid und citiert die Schätze der englischen Galerien (übrigens die schönste Landschaft Brouwer's und die bedeutendste Landschaft Rembrandt's nicht), aber man merkt sogleich, wo er citiert und wo er mit dem Bilde vor Augen spricht. Soweit die Galeriestudien des Verfassers reichen, das heisst im wesentlichen, soweit der reiche Bestand an niederländischen Gemälden in deutschen und niederländischen Galerien reicht, ist sein Urteil ebenso warm wie streng, ebenso anpassungsfähig wie sicher. Wie klar wird zum Beispiel unterschieden zwischen der reichen Kunst Brouwer's und der geringen Gestaltungskraft des berühmten Teniers. Die Schilderung ist überall voll von treffenden Ausdrücken, die Gesehenes deutlich bezeichnen. Ich glaube nicht, dass es eine ebenso angenehm und sicher belehrende, auf das Wesentliche im Kunstwerk hinweisende kunstgeschichtliche Darstellung giebt wie Philippi's Werk. *M. J. F.*

Paul Weber, Beiträge zu Dürer's Weltanschauung. Heft 23 der »Studien zur deutschen Kunstgeschichte«. Strassburg bei E. Heitz, 1900. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern.

Weber's interessante und vielfach überzeugende Studie ist jenen drei berühmtesten Kupferstichen Dürer's gewidmet, die als »Ritter, Tod und Teufel«, als »Melancholie« und als »Hieronymus im Gehäus« ebenso allgemein bekannt und gefeiert als schwierig zu deuten sind. Die letzte Auslegung, die inzwischen viel Beifall gefunden hat, gab vor acht Jahren F. Lippmann: darnach soll Dürer bei der Konzeption dieser Stiche von jener scholastischen Dreiteilung der menschlichen Tugenden in verstandesmässige, moralische und theologische ausgegangen sein, einer Dreiteilung, welche durch die Margaritha philosophica des Freiburger Kartäuserpriors Gregorius Reisch eine fast kanonische Geltung erlangte und diese bis in die Neuzeit behauptet hat. Dass diese Lippmann'sche Deutung den Vorzug verdient vor jener älteren, die in den (3) Stichen die (4) Temperamente erkennen wollte, leuchtet ohne weiteres ein. Aber Weber weist nach, dass zwar die meisten Beigaben auf der »Melancholie« sich vortrefflich aus der Charakterisierung der intellektuellen Tugenden, wie sie bei Reisch gegeben wird, deuten lassen, dass aber zwischen den zwei anderen Stichen und den virtutes morales und theologicales Reisch's ein wirklich zwingender Parallelismus nicht auffindbar ist. Dazu kommt, dass Dürer selbst, wie Weber überzeugend darthut, die drei Stiche gar nicht als eine zusammengehörige Einheit betrachtet wissen wollte: Hieronymus und Melancholie sind ihm allerdings Pendants, aber der »Reiter« geht für sich.

Was nun ferner die Idee dieses christlichen Ritters betrifft, so soll sie Dürer bekanntlich nach H. Grimm's ansprechender Vermutung dem Enchiridion militis christiani des Erasmus verdanken. Aber Weber weiss es im höchsten Grade wahrscheinlich zu machen, dass dieser Gedanke schon lange vor Erasmus ein weitverbreiteter war, dass die deutsche Mystik ihn längst volkstümlich gemacht hatte, ehe Dürer und Erasmus, jeder in seiner Weise, ihm seine klassische Gestaltung gaben. Es gereicht dieser Darlegung zu einer kräftigen Bestätigung, dass Weber auch *künstlerische* (nicht bloss litterarische) Vorläufer des Dürerstiches nachzuweisen vermag. Die eine dieser Darstellungen, in einer Schrift von 1494, betitelt »der Fusspfadt tzuo der ewigen seligkeyt«, zeigt in der That eine überraschende Ähnlichkeit mit Dürer's Reiter. Die andere, ein Holzschnitt von 1488, ist dem Gedanken, nicht der Komposition nach, mit dem Reiter nahe verwandt. (Der Holzschnitt führt sich selbst als »*Spiegel* der Vernunft« ein; warum Weber sich an eine Pilgerflasche und nicht vielmehr an einen runden, an Schnüren hängenden Spiegel dabei erinnert fühlt, ist mir unverständlich geblieben.)

Die Melancholie und den Hieronymus hat wie gesagt Dürer selbst als Gegenstände aufgefasst und nicht weniger wie sechsmal zusammen verschenkt. Dass er auf den beiden Stichen den uralten Gegensatz zwischen geistlichem und weltlichem Wissen, zwischen Theologie und profaner Gelehrsamkeit hat darstellen wollen, daran wird nach Weber's Darlegungen kaum mehr zu zweifeln sein. Trotzdem bereitet die Melancholie der Deutung im einzelnen noch erhebliche Schwierigkeiten. Sehr richtig bemerkt Weber, dass die Geräte, die auf dem Stiche die sinnende Frau umgeben, als Abzeichen der sieben artes liberales allein sich nicht befriedigend erklären lassen. Offenbar sind ausserdem noch die sieben mechanischen Künste, die das hohe Mittelalter zur Ergänzung den freien Künsten an die Seite stellte, in Betracht gezogen worden. So weit kann man Weber's Beweisgang nur gutheissen. Aber wenn er nun versucht, diese 14 verschiedenen menschlichen Thätigkeiten samt und sonders in den Attributen der Melancholie wiederzuerkennen, so geht es dabei ohne erhebliche Gewaltsamkeit nicht ab. Warum z. B. die *eine* Glocke nicht die Musik soll bezeichnen können, sehe ich nicht ein; auch die Frau Musika in der Vorhalle des Freiburger Münsters begnügt sich mit einer einzigen Glocke. Aber Weber hat auch eine Erklärung für dies Fehlen der Musik bereit: sie kann unter den Attributen der Melancholie seines Erachtens schon deshalb nicht aufgeführt werden, weil sie nach Dürer's eigensten Worten das beste Mittel *gegen* die Melancholie ist. Ich gestehe, dass mir dies zu fein ist, um es zu glauben. Dagegen wird der schreibende Engelbub sehr glücklich von Weber mit der Grammatika in Zusammenhang gebracht. Ob freilich das Tuch, das der Engel sich auf den Mühlstein gebreitet hat, die Kunst der Weberei zu bedeuten habe, ist mir dann wieder zweifelhaft. Und soll denn wirklich der kleine Gegenstand, der rechts vorn neben den Nägeln am Boden liegt und am ehesten ein Bohrer sein könnte, eine Klistierspritze und somit die Medicin vorstellen? Dürer war doch nicht zimperlich, der hätte dies Gerät, wenn er es brauchte, gewiss in leibhaftiger Grösse und unzweideutig dargestellt. Den grossen »Krystallkörper« endlich, der so preislich die linke Bildhälfte beherrscht, möchte Weber mit der von

Dürer so hochgeschätzten Kunst der Perspektive in Zusammenhang bringen. Die Musik also soll er ausgelassen und diese neue Kunst, die unter den 14 kanonischen sich nie befand, dafür eingeschaltet haben! Wer mag, wo solche Willkürlichkeiten Zutritt haben, noch an Dürer's ängstliche Gewissenhaftigkeit glauben? Er war eben hier wie sonst ein freigestaltender Malerpoet. Auf tadellose Vollständigkeit der Attribute kam es ihm sicher nicht an, als er seine Muse der profanen Gelehrsamkeit schuf: er gab von ihren Attributen an, was ihm passte und gut ins Bild ging, und mehr war billigerweise von einem Künstler nicht zu verlangen.

Zu dem »Krystallkörper«, der sich auf dem Stich so breit macht, sei noch eine Bemerkung gestattet. *Peter Apianus* in seinem »*Instrumentenbuch*« von 1533 stellt auf dem Titelblatt zwei Astronomen dar, die Himmelsbeobachtungen anstellen (s. die Abb.); neben dem einen steht ein regulärer Ikosaëder, neben dem andern ein Dodekaëder. Die beiden Körper haben die Höhe eines Tisches, sind also von derselben Monumentalität wie der Rhomboëder auf Dürer's Stich. Zunächst hat es den Anschein, als dienten die Körper den Astronomen als Messtische zum Einzeichnen ihrer astronomischen Messungen. Aber wir wissen nicht, dass man dafür solche Polyëder verwendete, und es hält auch schwer, einen vernünftigen Zweck auszusinnen, den das gehabt haben könnte. In dem Instrumentenbuch Apian's wird, so weit ich sehe, nirgends auf diese Polyëder des Titelblattes Bezug genommen. Sie sind also wohl weiter nichts als Embleme und wollen nur den mathematischen Charakter des Buches gleich auf dem Titel verkünden helfen. Und dieselbe Bedeutung wird auch für Dürer's abgestumpften Rhomboëder in Anspruch zu nehmen sein.

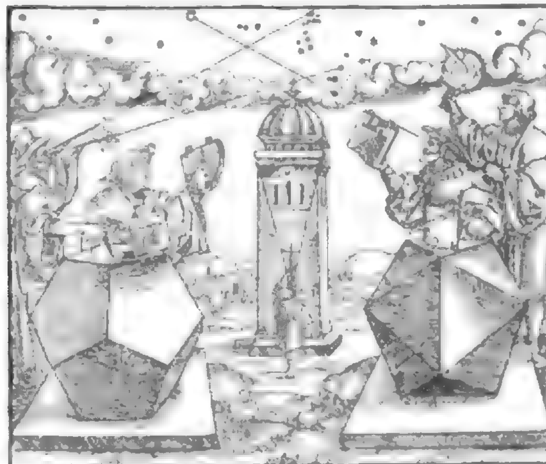
Aber wie kam man dazu, gerade solche Polyëder als mathematische Embleme zu verwenden und in so anspruchsvoller Grösse aufzupflanzen, wie Dürer und Apian es thun? Die Antwort darauf muss die Geschichte der Mathematik uns geben. Wie mein hiesiger Kollege *Bergold* mir versichert, spielte das Problem der regelmässigen Polyëder im 16. Jahrhundert eine erhebliche Rolle. Dürer selbst hat in seiner »Underweysung der Messung« die Netze zu fünf regulären Körpern gegeben, desgleichen zu acht anderen, so alle »in einer holen kugel mit all iren ecken anrüren«. Er hat darauf ausserordentlich viel schönen Platz in seinem Buche verwendet: die Sache war damals offenbar von aktuellem Interesse.

Wenn Dürer nicht einen regulären Körper, sondern das sehr komplizierte Gebilde eines Rhomboëders mit abgeflachten Polen in seinen Stich aufnahm, so mag bei dieser Wahl allerdings die Schwierigkeit, die ein solcher Körper für das *perspektivische* Zeichnen bietet, mitbestimmend gewesen sein. Aber in erster Linie wird das Emblem wie bei Apian ein *mathematisches* sein sollen, und jedenfalls bietet das Titelblatt des letzteren ein lehrreiches Analogon zu der uns Heutigen so auffallenden *Grösse* des Dürer'schen Polyëders dar.

Ich kehre zu Weber's Studie zurück. So wenig mich manche Einzelheit in seiner Schrift befriedigt, so vollständig hat er mich in allen Hauptsachen überzeugt. Vor allem scheint er mir erwiesen zu haben, dass Dürer in seiner Melancholie mit ihrem Kranz von weltschmerzlichem Bittersüss ganz modern jene Schwermut darstellen wollte, die uns erfasst, wenn alle weltlichen Künste und Fertigkeiten uns doch nicht befriedigen können. »Es ist uns von Natur eingegossen,« sagt Dürer selbst an einer Stelle seiner theoretischen Schriften, »dass wir gern viel wüssten, dadurch zu bekennen eine rechte Wahrheit aller Dinge. Aber unser blöd Gemüt kann zu solcher Vollkommenheit aller Kunst, Wahrheit und Weisheit nicht kommen.«

Zum Schluss noch eine persönliche Bemerkung. Weber ist so gütig, einen Aufsatz, den ich über »die sieben freien Künste in der Vorhalle des Freiburger Münsters« in der Zeitschrift des Breisgauvereins Schauinsland veröffentlicht habe, wiederholt zu citieren; aber wenn er auf S. 52 anlässlich eines Blattes aus dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg bemerkt: »Es ist eine ansprechende Vermutung Baumgarten's, dass in dieser Federzeichnung vielleicht die Nachbildung eines bemalten runden Tisches erhalten ist, wie sie in karolingischer Zeit beliebt waren,« so thut er mir damit entschieden der Ehre zu viel an. Nicht von mir stammt dieser Vorschlag, sondern von J. von Schlosser. Ich billige ihn übrigens auch nicht, halte es vielmehr mit Straub, der sich durch das Bild der Herrad an ein romanisches Rundfenster erinnert fühlte.

Freiburg i. B. *Fritz Baumgarten.*



Titelblatt zu Apian's Instrumentenbuch

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Berlin SW., Dessauerstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

PAUL NEUENBORN

MIT einem Eifer, der nicht nach rechts und nicht nach links sieht, hat sich die Kunstgeschichte in das Problem der Entwickelung der Kunst an sich vertieft. Wäre der Eifer weniger stark, so könnte man wohl erwarten, dass sich einmal ein Beflissener der Kunsthistorie auch der Frage zuwenden werde, welchen Einfluss die jeweiligen allgemeinen Anschauungen auf die Darstellung und Verwendung der Tiere ausgeübt haben. Es ist nicht ohne Reiz zu sehen, wie weit oft die künstlerische Tierdarstellung der Wissenschaft an Objektivität der Schilderung vorausgeilt ist oder wie eine kindliche unreale Anschauung ein phantastisches Schalten mit den Tierformen begünstigt; religiöse wie dekorative Überlieferung begünstigten die Typenbildung; bald stecken in den Tieren Götter, bald haben sich in sie Dämonen geflüchtet. Bewusstes und Unbewusstes wirkt hier, oft recht schwer unterscheidbar, ein. Selbst in subjektiven, jüngeren Zeiten sind die Strömungen deutlich zu unterscheiden. Merkwürdig lange hat sich die Rousseau'sche Sentimentalität forterhalten. Der englische Tiermaler Landseer giebt dafür ein Beispiel. Sein Stern stand am höchsten, als der Darwinismus bereits die Welt eroberte und mit ihm die Erforschung und Beobachtung der Tiere eine zuvor nicht geahnte Genauigkeit, Ruhe und Vorurteilslosigkeit erlangte. Während die Wissenschaft sich befreite, blieb die Kunst vorerst dabei, die Tiere vorzugsweise für rührende Erzählungen zu gebrauchen; während die Biologen bemüht waren, alle anthropomorphen Einflüsse fernzuhalten, schwelgte die bildende Kunst — allerdings mit einigen recht beträchtlichen Ausnahmen, wie etwa Menzel — noch darin, den Tieren recht viele menschliche Tugenden und Laster unterzulegen. Das scheint sich bei der Tierbildnerei auf allen Gebieten endlich in neuerer Zeit ändern zu wollen. Kann auch die bildende Kunst nie darauf ver-

zichten, Tiere als Symbole zu gebrauchen oder durch sie menschliche Schwächen zu verspotten, so bemerkt man doch deutlicher da und dort ein Streben nach Unterdrückung aller subjektiven Absichten, nach rein thatsächlicher Schilderung des Tieres. Diese Richtung erfasst das Tier als Individuum in seiner eigentümlichen Bildung innerhalb seiner Art, unterscheidet es von den Genossen nach Bau, Zufälligkeit, Farbe. Die Richtigkeit nimmt zu, wie man z. B. an Frémiet's Arbeiten sehen kann. Aber auch darüber hinaus wird die Darstellung zum Träger künstlerischen Ausdrucks wie etwa bei den herrlichen, von Leben zuckenden Zeichnungen Swan's. Dabei tritt ein Umstand hervor: die exotischen Tiere überwiegen vor den einheimischen, und darauf sind sicherlich die Zeitumstände, wie die erleichterte Beschaffung schöner Exemplare aus fernen Ländern, das allgemeine Interesse für die überseeische Wunderwelt u. a. nicht ohne Einfluss gewesen.

Von den Arbeiten eines deutschen Künstlers, der auf eignen Pfaden sein Ziel gefunden, zeigt dieses Heft einige Proben und verkleinerte Abbildungen farbiger Blätter. *Paul Neuenborn* ist in Stolberg (Rheinland) im Jahre 1866 geboren und studierte in Düsseldorf. Die schöne Gartenstadt besitzt zwar auch einen seit alters berühmten Tiergarten. Aber die Richtung der dortigen Akademie war zu keiner Zeit so geartet, dass sie junge Künstler auf das reiche Feld hingewiesen hätte, das sich den Studierenden gerade im Tiergarten bietet. Deshalb hat auch Neuenborn sich während seiner Studienjahre nicht mehr als irgend ein anderer zum »Zoologischen« hingezogen gefühlt. Er erlernte in Düsseldorf die Subtilitäten des Handwerks, erwarb sich ein beträchtliches anatomisches Wissen, zeichnete und bemühte sich um das Malen, soweit dies die Einrichtungen der Akademie nicht erschwerten. Ein offener Sinn für das Grosse und Tragische machte ihn nicht bloss zum schwärmerischen Verehrer des Klassischen, sondern führte ihn auch zu erhabenen Stoffen und man sollte es kaum glauben: die erste grössere, selbständige Arbeit dieses prädestinierten Tierschilderers war eine Erweckung des Lazarus. Ja, dieses religiöse Bild besass doch so viele Qualitäten, dass sich ein Engländer fand, der das Bild nach Liverpool entführte, um einem Saale seines Schlosses erhöhte Weihe zu geben. Aber zum Malen von Heiligenbildern war Neuenborn doch nicht der rechte Mann. Ein scharfer Beobachter menschlicher Thorheiten, drängte es ihn, sich teils mit gutherzigem Humor, teils in bitterer Ironie über die Dummheit und prahlerische Rechthaberei, die Selbsttäuschungen und Modenarrheiten in einer Reihe von Zeichnungen auszusprechen. Meist aber lacht aus diesen parodistischen Blättern ein behaglicher Witz, der sich oft nicht gleich auf den ersten Blick verrät. Da dabei häufig Tiere eine Rolle spielten, sah sich Neuenborn veranlasst, ernsthafte Studien nach diesen zu machen und nachdem er einmal im zoologischen Garten zu Düsseldorf studierend vor den Affen, Marabus und Tigern, Flamingos, Straussen und Pelikanen gesessen, hatte ihn diese Welt in Besitz genommen. Mit einem wahren Feuereifer warf er sich auf das neue Feld, auf dem der im Jahre

Nach einer Lithographie von Paul Neuenborn

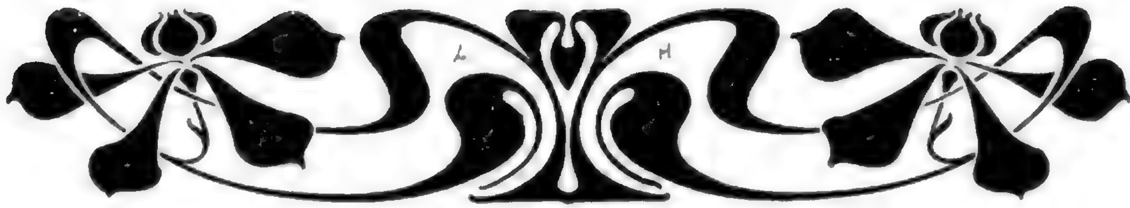
Digitized by Google

1896 nach München übergesiedelte Künstler nunmehr seine eigentliche Thätigkeit gefunden hat. Wie ein anderer Wiesen und Wälder nach neuen Motiven durchstreift, so sieht man ihn in den Tiergärten von Käfig zu Käfig wandern und mit Kohle oder farbigem Stift vor diesen merkwürdigen Geschöpfen Studien machen. Eine fast naturwissenschaftliche Genauigkeit gilt ihm als Vorbedingung, aber nicht als Ziel. Wie traurig wäre auch eine Tierbildnerei, deren grösste Freude die Richtigkeit ist! Es liegt Neuenborn weit mehr daran den malerischen Reiz, den so leicht zu verfehlenden Ausdruck der Tiere in Ruhe und Leidenschaft, das Spiel ihrer Muskeln, das Glänzen eines Felles, den Zauber eines Gefieders und ähnliches festzuhalten. Noch ist das Zeichnerische bei ihm überwiegend, aber in seinen späteren Blättern sucht er bereits mit Absicht das Malerische in den Vordergrund zu stellen. Neuenborn hat nur wenige Tierbilder in Öl gemalt. Die Lithographie ist gegenwärtig sein bevorzugtes Ausdrucksmittel. Er beherrscht ihre Technik in trefflicher Weise und bekundet in seinen Blättern feinen Geschmack und einen Sinn für gewisse grosszügige dekorative Anordnung, durch welche seine Lithographien mit Recht eine grosse Beliebtheit als vornehmer Zimmerschmuck erreicht haben. »Dekorativ« natürlich nicht im altmodischen Sinne eines schluderigen oberflächlichen Hinwühlens, sondern im Sinne einer einheitlichen wirksamen Linienführung und eindrucksvoller Fleckwirkung. Neuenborn liebt es, in der Mitte seiner Blätter das dargestellte Tier in seiner Umgebung oder in einem besonderen Momente als Hauptbild zu zeigen und dieses mit einem Rahmen von Studien des nämlichen Tieres in allen möglichen charakteristischen Wendungen und Einzelheiten zu geben. Mag sein, dass dadurch der Eindruck des Hauptbildes zuweilen gestört wird; sicher aber ist, dass man hierdurch von dem Individuum des Mittelbildes aufs genaueste unterrichtet wird und — was künstlerisch weit wichtiger ist — dass wir auf diese Weise einen Blick in die Art von Neuenborn's Studienart erlangen und bemerken, dass der Künstler nicht bloss blitzschnell vorübergehende Bewegungen zu erfassen versteht, sondern auch über einen Strich von zuweilen entzückender Frische gebietet. Um die Raschheit dieses Blickes und Striches könnte unseren Künstler oft ein Japaner beneiden. Neuenborn's Lithographien exotischer Tiere gehören zu den charakteristischen Erscheinungen der zeitgenössischen Tierbildnerei, in die Reihe der Zeichnungen Swan's und der Plastiken eines E. M. Geyger, Frémiet und Gaul.

K. MAYR.

Nach einer Lithographie von Paul Neuenborn in München

Digitized by Google



DIE ÄSTHETISCHE BILDUNG DER KINDER

DIE Berichte des in Dresden abgehaltenen sogenannten Kunsterziehungstages sind erschienen, ein kleiner handlicher Band von 217 Seiten, der die hauptsächlichen Äusserungen der Sprecher der Versammlung enthält. Es scheint den Aufgaben dieser Zeitschrift entsprechend, auf die Erörterung der behandelten Frage einzugehen. Vorab möchten wir bemerken, dass das Wort Kunsterziehung, das jetzt allenthalben sich einnistet, uns undeutlich und unrichtig dünkt. Zwar dass nicht etwa die Kunst erzogen werden solle, fühlt jeder sogleich: aber dass durch Kunstwerke eine Erziehung bewirkt werden solle, ist doch nicht ohne weiteres offensichtlich. Man könnte an eine Naturerziehung im Sinne Rousseau's als Gegensatz zur Kunsterziehung denken. Warum sagt man denn nicht einfach, wie vor mehr als hundert Jahren Schiller, ästhetische Erziehung? Ja, so! Die Menschen von heute, die das Dokumentarische über alles lieben, wollen mit der Ästhetik nichts zu thun haben; es ist ein diskreditierter Begriff. Aber Konrad Lange betont in seinem an jenem Tage vorgetragenen Bericht über die Vorbildung der Lehrer auf den Universitäten man möge die Professur der Kunstgeschichte nicht mit historischen, philosophischen (?) oder mathematischen Professuren verquicken, sondern es sei die Kunstgeschichte mit der Ästhetik zu verbinden — was ja neuerdings geschieht durch Schmarsow, Wölfflin u. a. Also nehme man nur das alte bezeichnende, wenn auch fremdartige Wort wieder auf: was wir wollen, ist ästhetische Bildung, insofern unter ästhetisch die geschulte Empfindung und unter Bildung die Förderung der geistigen Funktionen, die keine Anlage vernachlässigt, verstanden wird. Wir wollen wieder einmal dasselbe, was der Philosoph Friedrich Schiller für die Menschheit als höchstes Ziel aufstellte: Totalität, Vielseitigkeit, modernes Griechentum, weil nur durch diese Glückseligkeit, soweit sie auf Erden denkbar ist, herbeigeführt werden kann. Dass der ästhetische Mensch zugleich auch der moralische sei, zeigt Schiller fein und tief. Sein Name, seine Schrift wurde meines Wissens auf dem Kunsterziehungstage gar nicht erwähnt. Warum nicht? Ist er überholt? Gewiss nicht; aber wer liest heute Schiller! Man braucht nur ein paar Seiten, etwa nur den Schlussbrief zu lesen und dann in dem Bericht der Dresdner Tagung ein paar Stichproben aufzunehmen, um sofort inne zu werden, welch ein Abstand sich hier zeigt. Die Besten der deutschen Nation waren vor hundert Jahren theoretisch viel weiter, als die Kunsterzieher von heute. Die Seelen waren damals viel reicher, vielseitiger, elastischer als heute; der Gesichtskreis war zwar im ganzen etwas beschränkt, aber es war doch fast ein Kreis, der noch von fern an den griechischen Götterkreis erinnerte. Wir Heutigen haben weit mehr Schnelligkeit und Fernwirkung, aber — leider! nur nach einer Seite, nach einem Achtel oder Zwölftel des Bildungskreises. Nur das, was mit dem Broterwerb zusammenhängt, wird mit Energie betrieben; alle anderen Gebiete können wir nur eben berühren. So muss man die Menschheit, wenn man sie ganz vor sich haben will, mehr noch als zu Schiller's Zeiten aus lauter Bruchstücken zusammensetzen.

Es ist ganz natürlich, dass man an die Kinder denkt, wenn man nun wieder ganze oder wenigstens halbe Menschheit statt Achtels- oder Zwölftelsmenschen haben will. Denn was einmal verkümmert und vertrocknet ist, lässt sich schwer wieder mit Saft und Leben füllen: und im Alter lernt man ungern mehr, weil man das Gehorchen aufgiebt. Das Kind aber ist bestimmbar nach allen Richtungen und was wäre der ganzen Menschheitsidee förderlicher, als die Beschäftigung mit Kunstwerken, die ja stets eine geistige Einheit, eine Persönlichkeit voraussetzt, mögen diese Werke nun hervorgebracht oder nur genossen werden?

Die ästhetische Bildung würde weit rascher gefördert werden können, wenn bei dieser Bewegung nicht allerhand Unterströmungen vorhanden wären, die kleinere oder grössere Wirbel erzeugen und die Kraft des Stromes an verschiedenen Punkten hemmen. Ja, wäre jeder Einzelne von der Idee durchdrungen, den Nebenmenschen, besonders den Werdenden, die reine Freude an der bildenden Kunst zu vermitteln, etwa in dem Sinne Schillers! Aber da mischen sich so mancherlei Egoismen hinein, die der Aufhorchende wie einen Beigeschmack, wie einen dumpfen Nebenton spürt. Der Eine möchte sein persönlich erworbenes Kunstideal als Kanon aufstellen; der Andere will un-

bequeme Beeinflussungen mit dem Ellenbogen beseitigen, der Dritte will sich bemerklich machen um äusserlichen Lohnes willen; wo bliebe das aus bei grossen Versammlungen! Es hemmt aber sehr die reine Erkenntnis dessen, was zu thun ist.

Die erste Frage, die bei der Diskussion über die ästhetische Bildung der Kinder auftaucht, ist die: Sollen wir die Lust am Schönen bei den Kindern wecken? Ist es nicht zu früh für die keimenden Seelen, wenn wir neben das leichte Kinderspiel gleich das ernste, das ganze Ich in Anspruch nehmende Kunstspiel aufpflanzen? Wird dadurch nicht Zerstreuung befördert, Arbeits- und Denklust, Stetigkeit der logischen Beschäftigung vermindert? Jeder Erzieher weiss, dass es Genüsse giebt, die man Kindern vorenthalten soll. Alle Rauschmittel, die die Nerven reizen, das Blut erhitzen, sind verpönt; sie schädigen das Wachstum und hemmen die normale Entwickelung der Nerventhätigkeit. Der Mensch, mitten hineingestellt zwischen Tierheit und Gottheit, zwischen Arbeit und Genuss, dem nur Regen und Sonnenschein, Tag und Nacht, nicht eins allein, frommt, soll er schon als Knospe den dionysischen Rausch, den jedes Kunstwerk erzeugen kann, empfinden lernen? Geschieht das nicht etwa auf Kosten seiner Arbeitslust, seiner späteren Konzentrationsfähigkeit, seiner Genusskraft? Wird der, der vorzeitig ins Allerheiligste der Kunst geführt wird, nicht die Inbrunst, die Andacht, die Sehnsucht verlieren, die das Entstehen jedes echten Kunstwerkes begleiten muss und die die Voraussetzung des echten Kunstgenusses ist? Ist nicht Gefahr vorhanden, dass der allzubequem dargebotene Kunstgenuss die Wesen vor der Zeit seelisch reift, ehe sie körperlich reif sind, dass sie später stumpf und blasiert werden und als Erwachsene mit den Nerven eines Greises die kreisenden Erscheinungen betrachten? Man hat Exempel, dass Kinder, denen in früher Jugend alle Freuden des Lebens offen stehen, die Konzerte, Theater eifrig besuchen, Gelage veranstalten und dergleichen, die den Sinnenreiz, die Wollust des Daseins frühzeitig durchkosten, später von einem schrecklichen Pessimismus, ja Cynismus befallen werden, dass sie nicht mehr geniessen können, weil ihnen die Sehnsucht abhanden gekommen, verflogen ist und die alsdann wunderliche perverse Genüsse aufsuchen, nur um das Gefühl der Leere zu betäuben, jene entsetzliche Öde, die wir in Zeiten allzu üppiger Kultur auftreten sehen? Denn darüber ist kein Zweifel, dass nie ein dauernd wirkendes Kunstwerk entstand ohne jene tiefe Sehnsucht nach Verkörperung, ohne den Rausch der endlich befriedigten Gestaltungslust, und dass ohne jene Sehnsucht im Beschauer das Kunstwerk nie im Sinne des Schöpfers wirken kann.

Diese Fragen wurden bei Gelegenheit des Kunsterziehungstages kaum gestreift; alle schienen damit einverstanden, dass den Kindern der Kunstgenuss fromme und daher darzubieten sei. Nicht spartanische, sondern athenische Erziehung scheint angemessen, und eine mässige Lust am Schönen, am Wohlgeschmack, soll den Kindern gegönnt werden.

Darüber aber war man sich auch klar, dass nicht jede Art und jedes Mass von Kunst den Menschenknospen angemessen sei. Hier treten nun die Fragen auf: Wieviel und welche Kunst sind dienlich? Da heisst es dann zuerst: Die moderne Kunst, die noch um Anerkennung ringt, sollte nicht in die Schulklasse eingeführt werden. Nur die anerkannten Meister des 19. Jahrhunderts dürfen die Freunde der modernen Kunst für die Schule fordern; zu weiterem haben sie kein Recht, das wurde von Professor Lichtwark, dem Führer der Bewegung, ausdrücklich betont.

Einer der trefflichsten und massvollsten Berichte jener Tage war die Erörterung des Lehrers *R. Ross* aus Hamburg über das Kinderzimmer. Was hier über den Zusammenhang des Spiels mit der Kunst gesagt wird, die Warnungen vor Überspannung, der vorsichtige Hinweis auf die echte Kinderkunst, die im guten Bilderbuche niedergelegt ist, verriet den tüchtigen Pädagogen, der die Frage auf Grund der besten Autoren geprüft und reiflich erwogen hatte. Allein der Bericht brach gerade da ab, wo das Interessanteste kommen, wo aus dem Allgemeinen das Besondere herausgehoben werden sollte: die rechte Wahl der Bilder, die dem Kindesalter frommen. Der Referent empfahl zwar ausser den Wiener Bilderbogen die Meisterbilder des Kunstwart-Verlags und die Steinzeichnungen der Firmen Voigtländer und Teubner. Die ersteren dürften kaum auf Kinder unter sieben Jahren irgend welche Wirkung machen; und die letzteren sind, zumeist an sich vortrefflich, vielfach ganz unkindlich. Nicht was der Künstler träumt, sondern was das Kind träumt, soll hier aufgepflanzt werden; ja eigentliche, hohe, reife Kunst ist hier gar nicht am Platze. Hierüber später mehreres. Überdies sind ja die Blätter der Karlsruher Künstler auch von diesen selbst für die Schulräume gedacht, mehr auf Fernwirkung berechnet. Uns will scheinen, als ob hier gerade die praktischen Engländer das Richtige getroffen haben. Ihre Friese und halb der blossen Anschauung dienenden Blätter mit der kräftigen Kontur den lebhaften Lokalfarben, die nichts weniger sind als Abschriften der Natur, scheinen uns als Schmuck des Kinderzimmers mehr geeignet als Farbenprobleme, die den reifen Künstler interessieren und schummrige Impressionen, wie die Franzosen sie darbieten.

Nach dieser Introduktion war man auf das Hauptthema der Symphonie, nämlich die Herbeiführung des Kunstgenusses in der oder durch die Schule, gespannt. Dies Thema war, wie billig, der ersten Violine zugewiesen: allein, statt sich in breitem Wurfe einzuführen, erschien an Stelle des Hauptgedankens ein Seitenthema: das Schulgebäude als ästhetisches Hilfsmittel; hierüber liess Bauamtmann Professor *Th. Fischer* sich in längerem, sehr anregendem Vortrage aus. Der Redner schöpfte aus dem Vollen, das fühlte man bei jedem Satze und der nachfolgende Widerspruch in der Diskussion hob nur durch den Kontrast die Wichtigkeit seiner Bemerkungen hervor. Dass bei der Lage, Einrichtung und Ausstattung des Schulhauses nicht alles lediglich nach künstlerischen Gesichtspunkten entschieden werden kann, ist klar. Allein so weit es irgend möglich ist, sollten die lichtvollen, offenbar auf lang-

jähriger Beobachtung und Erfahrung beruhenden Mitteilungen des Redners Berücksichtigung finden. Hier setzt in der That die Geschmacksbildung ein. Warum denn baute die katholische Kirche so prächtige Gotteshäuser, warum hob sie die Stimmung durch allerlei stimulierende Mittel, warum stattete sie die Bauten mit Farben- und Formenreiz aus? Weil das Individuum sich gefangen geben, weil es Ehrfurcht empfinden, die gemeine Deutlichkeit der Dinge abthun sollte. Es war die Suggestionskraft der Kunst, die sich auch in den Bauten kleineren Kalibers bemerklich machte und die noch heute auf die Nachlebenden ihren Zauber übt, wenn wir die geweihten Räume eines solchen Kirchleins betreten. Wenn man den Korridor einer neuen Schule entlang geht und eines ihrer Zimmer betritt, wo die Jugend den halben Tag zubringt: an ein Gefängnis wird man stets erinnert; nur das Allernötigste ist gethan. Das sind nur Schülerfutterale mit Licht- und Luftlöchern, in dem jedes Eingesperrte den Moment ersehnt, wo sich die Thür öffnet. Die Sache ist die: man betrachtet die Schulhäuser als reine Nutzbauten und überträgt sie dem angestellten Stadtarchitekten, der in seiner Thätigkeit von allerlei Haken und Häkchen gehemmt ist, ganz abgesehen davon, dass sich hier oftmals gar nicht der Meister in der Beschränkung zeigen kann, weil er sich nicht als Meisterer der Aufgabe bethätigt, weil die gleiche Aufgabe mehrfach an ihn herantritt und es ja so bequem ist, ein Schema zu wiederholen.

Die Kunstgeschichte, die bei Gelegenheit des Kunsterziehungstages manchen Hieb abbekam, den sie gar nicht verdient hat, muss man befragen, wenn man wissen will, wie eine Idealschule beschaffen sein soll. Wer jemals einen Kreuzgang eines Klosterhofs, der leidlich in Stand gesetzt war, hin und her gewandelt ist, weiss, was Natur und Kunst vereint bewirken können. Die Mönche lehren uns, trotz ihrer Askese, wie man den Boden und das Haus, das man bewohnt, zu schmücken habe.

Der dritte Vortrag, von Geh. Rat *Dr. v. Seidlitz*, befasste sich mit dem Wandschmucke; und hier haben wir mancherlei zu erinnern. Wir knüpfen an die Bemerkungen des Referenten über Photographien, über Verkleinerungen, über Volkskunst, über Lithographie jeweilig ein paar Bemerkungen zur Klärung dieser wichtigen Fragen.

Dass man die Photographien nach Gemälden aus der Schulstube verbannen solle, ist eine Forderung, die nicht als ausgemacht gelten kann. Max Liebermann, gewiss ein Mann von Begabung und von Urteil in Kunstdingen, sagt, dass die Bilder der Düsseldorfer Schule photographiert koloristischer wirken, als die farbigen Originale, weil für diese Schöpfungen die Farbe nicht Lebensbedingung sei[1]). Wenn man also, wie dies Professor Lichtwark thut, ein solches Bild, etwa Vautier's Heimkehr des verlorenen Sohnes, zu ästhetischen Erörterungen benutzt[2]), thäte man, dafern man Liebermann's Urteil nicht durchstreichen will, besser, eine Photographie des Bildes aufzuhängen an Stelle des Originals, weil eben die Nachbildung koloristischer wirkt, als das Urbild. Sehr zu wünschen ist ja, dass der Sinn für Farbe gepflegt wird, aber zur ausschliessenden Doktrin darf diese Absicht nicht erhoben werden, sonst müssten alle Zeichnungen, Stiche, Radierungen auch der alten Meister wegfallen. Die Kunstgeschichte lehrt, wenn man sie hören will, dass die Farbe nicht ein integrierender Bestandteil der malerischen Kunst ist; wir können hier auf Max Klinger's Essay Malerei und Zeichnung verweisen.

Unter allen Umständen aber kann die Nachbildung nach plastischen Werken und Bauten sehr wohl ohne Farbe geschehen; Plastik oder Architektur, also weisse Marmorstatuen oder altersgraue Gebäude erfordern eine farbige Wiedergabe nicht. Die Farbe kann hier allerdings als Kontrastmittel ihre Triumphe feiern: ein Bauwerk im Sonnenglanze auf grünbewaldeter Bergeshöhe wird einen ästhetisch wirksameren Eindruck machen, als eine einfarbige Photographie. Hier kann und mag die Künstlerhand eintreten. Bei der Reproduktion von Plastik ist die Anwendung der Farbe schon weit bedenklicher. Man würde hier den Bildhauer um seine Absichten bringen, wollte man die Zufälligkeiten des Hintergrundes in Farbe wiedergeben. Die Greifbarkeit ist nicht wichtig: denn Einäugige geniessen das Kunstwerk nicht weniger intensiv als Doppelseher.

Ein paar Worte verdienen die Bemerkungen über die Grösse des Wandschmuckes. Die Abmessungen eines malerischen Kunstwerks hängen von zweierlei ab: von der Zahl der Beschauer, die sie zugleich wahrnehmen sollen, also von der Grösse des Raumes, worin es hängt, und von dem Formenreichtum der Darstellung. Eine Wandmalerei hat demnach die grössten Masstäbe; das Altarbild, das Galeriegemälde ist schon kleiner; was aber in Wohnräume kommt, kann bis zur Kleinheit der Miniatur hinabsinken. Auch hier giebt die Kunstgeschichte Beispiele in Masse. Das Schulzimmer ist ein Raum, der sich der Wohnstube mehr nähert, als der Kirche. Die Kunstwerke, sofern sie nicht zu Demonstrationszwecken gebraucht werden, wenden sich nicht an vierzig Personen auf einmal, sondern an jeden einzeln. Altarbilder, Decken, Fresken sind für eine Gemeinde da; nicht jeder kann herantreten. Der Wandschmuck im Sinne der ästhetischen Bildung hält Zwiesprache mit dem Beschauer, keine Ansprache; jeder darf sich dem Bilde nähern. Die Holländer, die mässige Wohngelasse hatten, malten oft ganz kleine, spannenlange Bildchen, Teniers der ältere, Caspar Netscher, der Sammtbreughel seien nur genannt. Man glaube doch ja nicht, dass Bilder kleinen Formats keine Wirkung übten; diese stellt sich nur etwas später ein. Wer Pompeji durchwandert hat, weiss, dass der Wandschmuck, wo er zum Bilde wird, oft ganz kleine, vignettenartige Stückchen aufweist. Das Schulzimmer ist meist grösser als jene Räume, darum kann, besonders bei figuren- oder detailreichen Darstellungen, das Blatt grösseres Format haben, aber nicht so gross wie eine Schultafel, die auf zehn Meter Entfernung noch deutlich das darauf Befindliche er-

1) Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XII. S. 151.
2) Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken.

kennen lassen soll. Es ist zulässig, aber gar nicht notwendig, dass der Wandschmuck grosses Format habe. Allerdings, wenn man das ganze Auditorium davor versammelt, um Übungen damit zu veranstalten, wenn man also Demonstrationen damit verbindet, das Kunstwerk logisch auseinandernimmt und wieder zusammenfügt, dann ist ein grosses Blatt nötig. Das aber ist Anschauungsunterricht, keine Anleitung zum Kunstgenuss. Denn nur im Herzen, nicht im Kopfe fühlen wir die ästhetische Lust und was von der intellektuellen Auffassung nicht bis zum Gemüt hinabgesunken ist, wird höchstens kalt staunend bewundert, nie aber geliebt. Nur das geheime Zwiegespräch von Seele zu Seele zwischen Kunstwerk und Beschauer ohne alle logischen Gitter und Siebe fesselt den Geniessenden; der warme Pulsschlag des Kunstwerks ist es, der ihn vibrieren macht. Hier heisst es:

»Verwandte Seelen knüpft ein Augenblick
Des ersten Sehns mit diamantnen Banden«.

Noch ein Wort über Volkskunst. Wer das Volk zum Schauen, zum Zuhören bringen will, muss sich in seinem Bilderkreis bewegen, muss seine Sprache sprechen. Das empfahl Luther, das that Hutten, Walther von der Vogelweide, Peter Hebel, Fritz Reuter, Dürer, Chodowiecki, L. Richter, F. Mendelssohn, Johann Strauss. Das echt Volkstümliche breitet sich rasch aus und ist als solches kurzlebig. Heute kann man mit Walther von der Vogelweide, mit Abraham a Santa Clara, mit Dürer nicht mehr die gleiche Wirkung erzielen wie vor Hunderten von Jahren. Wenigstens in der Volksschule nicht. Was anderes ist es, wenn man langsam, retrospektiv sich ihnen nähert. Die Zwischenstufen müssen aber dann sehr sorglich gewählt werden. Die alte Kunstsprache muss alsdann so gelernt werden, wie die Muttersprache, nicht wie ein fremdes Idiom in der Schule. Übung, Selbstübung ist alles.

Die Anschauung, dass eine Verkleinerung mechanischer Art dem Kunstwerk allzuviel von seinem Duft raube, scheint uns nicht hinreichend begründet. Innerhalb gewisser Grenzen müssen die mechanischen Nachbildungen zugelassen werden, sonst rauben wir der Kunstpädagogik ihre wesentlichsten Hilfsmittel. Bei sehr starken mechanischen Verkleinerungen freilich stossen sich die Details und die Farbenkontraste werden leicht grell. Die Details in der Zeichnung lassen sich nicht einfach ausschneiden und die Farbe lässt sich auch ohne Zwischenkunstkopie dämpfen. Aber heutzutage will ja jeder dokumentarische Treue um jeden Preis, und die Ansicht, dass die Farbe vollständig umgesetzt werden müsse, damit das Abbild eine treue Vorstellung vom Original gebe, dürfte deshalb einstweilen noch vielfachem Widerspruch begegnen. Denn bei dieser Destillation entweichen sehr leicht jene flüchtigen, ätherischen Bestandteile, die die »Blume« des Kunstwerkes ausmachen. Ästhetische Wirkungen von gleicher Intensität wird kein billig Denkender von der verkleinerten Nachbildung fordern. Was die meisten wünschen, ist ein billiger Preis, der mit kleineren Formaten schier unzertrennlich verbunden ist. Aber es wäre doch unrecht, zu sagen: lieber gar keine Abbildung, als eine kleine. Den David des Michelangelo stellen sich die meisten Menschen, die das Original oder den Gipsabguss nicht gesehen haben, als eine höchstens lebensgrosse Statue vor. Es giebt keine künstlerische Behandlung, die verraten könnte, wie gross das Werk in Wirklichkeit ist. Die Monumentalität des Werkes ist, wenn sie überhaupt empfunden wird, vom Metermass unabhängig und wird in der mechanischen Nachbildung leichter herausgefühlt als in der Handkopie. Die Handkopie auch des leidenschaftslosesten Künsters bringt stets neue Elemente, Auffassungswürze hinzu.

Was endlich die Lithographie anlangt, von der man sich nach der Erfindung Senefelders so grosse Umwälzungen versprach, so hat diese bis zur Erfindung der Photographie eine grosse Rolle gespielt, die aber durch die mechanische Buchdrucktechnik einerseits, durch die Lichtdruck- und Lichtätzungsverfahren andererseits wieder stark eingeschränkt wurde. Neuerdings haben lithographische Virtuosen besonders in Frankreich technische Meisterstücke hervorgebracht, die manchen Künstler elektrisiert haben und nun bricht, wie es scheint, ein Johannistrieb der Steindrucktechnik hervor. Vielleicht hält diese Nachblüte an. Da aber alle Manieren ihre Zeit haben und die Grenzen der Ausdrucksfähigkeit auch einer subtilen Technik bald erschöpft sind, so wird im Orchester der graphischen Technik auch die Lust an dem einen Instrument, der Steinzeichnung, ihre Zeit haben. Etwas von der Schwere des Steines, das Irdene des Tons wird der lithographischen Technik immer anhaften; und je breiter, dekorativer die Flächen behandelt sind, um so rascher verdunstet der lusterweckende Duft dieser Technik für den Beschauer.

* * *

Die Diskussion über den Wandschmuck war interessant und vielgestaltig. Ein Lehrer namens *Weihrauch* erklärte die Reproduktionen plastischer Werke (Gipsabgüsse) als für die künstlerische Erziehung unzulänglich; der Grund — seine eigene »Kaltblütigkeit« diesen Dingen gegenüber, ist aber nicht beweiskräftig. Ebenso verwarf der Herr die Reproduktion von Bauten, weil an ihnen die hohe Bedeutung von Material und Farbe nicht zu erkennen sei, noch sei an ihnen zu lernen, wie der Gedanke der Zweckmässigkeit Ausdruck gefunden hat. Diese Begründung zeigt den Doktrinär. Alsdann wies Geheimrat *Roscher* auf Ludwig Richter hin; mit vollem Recht. Professor *Lichtwark* äusserte hiernach ein paar ebenso knappe als treffende Bemerkungen über die Kunst, die in dem Wandschmuck erscheinen soll. Er erwies sich hier als ein sehr guter Theoretiker, indem er vor der Massenproduktion von Wandschmuck warnte, indem er empfahl, die Entwürfe solcher Wandbilder vor der Ausführung zu prüfen, indem er an die Qualitäten erinnerte, die die für das Kind bestimmte Kunst haben muss, indem er darauf hinwies, dass man die Bilder zu Zeiten wechseln müsse und das ne quid nimis aussprach. Nunmehr verwandte sich Dr. *Spanier* für

die Reproduktionen von Kunstwerken und gab der Ansicht Ausdruck, dass der Lehrer zum Sehen und zum Fühlen anleiten müsse. Professor Matthaei verwies auf die (übrigens nur aus Versehen vom Referenten nicht erwähnten) Meister des 19. Jahrhunderts; Rektor *Koehler* warf ein paar praktische Fragen auf und brachte der neuen Materie gegenüber die Skepsis des erfahrenen Pädagogen zum Ausdruck. Stadtschulrat Dr. *Wehrhahn* plädierte für äusserste Wohlfeilheit des Wandschmucks; hierzu ist zu sagen, dass diese vom dem Bedarf abhängt. Würde es gelingen, die widersprechenden Meinungen zu vereinen, so würden die Leiter der Schulen, wenn sie die Energie hätten, die Sache zu organisieren, ihren Wandschmuck für eine Mark für das Blatt bekommen, statt dass sie jetzt sechs Mark und mehr bezahlen. Einigkeit macht hier billig. Daher müssten die Lehrer und Direktoren sich beraten und dann angeben, was sie brauchen können. Lehrer *Götze* erwiderte auf die Fragen des Rektors Köhler und verneinte die Forderung einer methodischen lehrhaften Behandlung der Bilder; Dr. *Cornelius* warnte davor, den Kunstwert erklären zu wollen; Schuldirektor Dr. *Rohrbach* meinte ebenfalls, die Bilder müssten für sich selbst sprechen und liess sich über das Format der Bilder aus; Dr. *Deneken* wies auf die verwandten Bestrebungen in Schweden hin, die Schulen mit Wandbildern auszustatten; er betonte nebenbei den erzieherischen Wert der Plastik, worin ihm später von Professor Dr. *A. G. Meyer* sekundiert wurde. Zwei praktische Hinweise gaben Oberlehrer *Breul* und Professor Dr. *Rein*; jener verwies auf die Ausschmückung der 35 Zimmer der IX. Bürgerschule Dresdens, dieser sprach von den Versuchen und Erfolgen der Übungsschule in Jena, an der pädagogische Experimente angestellt werden. Es ist nicht möglich, innerhalb des hier gebotenen Raumes alle geäusserten Ideen zu berühren; wir müssen auf den Bericht selbst, der nur eine Mark kostet (Verlag von R. Voigtländer, Leizig) verweisen.

Nach der Erledigung dieser Hauptnummer der Tagung hielt Dr. *Pauli*, Direktor der Kunsthalle in Bremen, einen fesselnden Vortrag über das Bilderbuch. Es war dem Herrn Referenten wohl nicht deutlich bewusst, dass eine gewisse Zwiespältigkeit der Auffassung bei der Bilderbuchfrage platzgreift. Die Frage ist erstlich die: Wie soll das Bilderbuch beschaffen sein, damit es dem Kinde gefällt? Diese Frage wurde auch ganz richtig beantwortet. Nötig sind drei Dinge: fesselnder Inhalt, Anschaulichkeit und Einfachheit des Ausdrucks. Kunstwert verlangt das Kind unter sieben Jahren nicht. Die zweite Frage dagegen ist: Wie soll das Bilderbuch beschaffen sein, damit es auch dem Erwachsenen gefällt? Hier lautet die Antwort: es muss Kunstwert haben, ein Künstler von echter Art muss es gemacht haben. Ein solcher Künstler war Dr. Hofmann, der Verfasser und Zeichner des Struwelpeter, nicht; er gesteht es selber ein und auf die Bemerkung, dass ein Bilderbuch Kunstwert haben müsse, erwidert er spöttisch: nun gut, so erziehe man den Säugling in Gemäldegalerien und in Kabinetten mit antiken Gipsabgüssen. Dr. Hofmann meinte nämlich, ein Bilderbuch brauche nur dem Kinde zu gefallen; dass es auch noch dem Erwachsenen gefalle, sei eine unbillige Forderung. Verkehrt aber seien alle Bilderbuchentwürfe, die nur darauf ausgehen, ästhetische Wirkungen zu erzielen, d. h. nur den Erwachsenen Vergnügen zu bereiten, nicht den kleinen Kindern.

Nun werden alle Bildungsschwärmer wie ein Mann aufstehen und rufen: Ei, das lässt sich doch vereinigen! Worauf die Antwort zu geben wäre: es ist unnötig, und die Forderung ist zu hoch geschraubt. Ein Bilderbuch, das zugleich Kindern und Grossen gefällt, muss beschaffen sein wie eine Amphibie. Es führt zwei Lebensarten zugleich. Hierüber geben uns die alten Pädagogen hinreichend Belege.

Die alten Griechen waren gewiss ein kunstfrohes Volk und wo sie konnten, prägten sie jeder Lebensform Einheit in der Vielheit, lebende Gestalt, d. h. Kunstform auf. Sie thaten das nicht etwa reflektierend auf Grund von Deduktionen, von Unterweisungen, von Kunsterziehungstagen: sondern naiv, aus dem Unbewussten heraus, aus jenem Lebensgefühl, das aller Logik Mutter ist. Wie aber waren denn die für Kinder bestimmten Thonpuppen beschaffen, die man am Fusse der Akropolis fand? Waren es etwa Göttergestalten in Miniaturformat? O nein! Diese Puppen sind genau ebenso rohe Gliedermänner, wie sie heute fürs Volk fabriziert werden. Warum formten denn aber die Griechen keine Statuetten für die Kinder, warum gaben sie den Kleinen nicht Tanagrafiguren zum Spielen? Einfach darum, weil mit solchen Figuren kaum kindlich gespielt werden kann. Je mehr Leben nämlich der Künstler dem Werke verleiht, um so mehr entrückt er es der Kindersphäre. Je mehr Odem er seinen Gestalten mitgiebt, um so mehr verleidet er dem Kind das Spiel. Denn Spiel ist Selbstschaffen, Belebung des Toten. Thut das der Künstler schon, so bleibt dem Kind nichts mehr und das individuelle Spielzeug wird, weil es allzu sehr beseelt worden ist, für das Kind unbrauchbar. Die Probe auf das Exempel kann jeder machen, dem ein Kind zur Verfügung steht. Nur das Spielzeug wird wiederholt vorgenommen, mit dem sich allerlei machen lässt; das erste Spielzeug ist Idol, ist ein Belebungsobjekt, ist eine Prometheusfigur; das Kind übernimmt die Rolle der Pallas Athene.

Jean Paul hat in seinem krausen Buche Levana oder Erziehlehre, das eine Menge feiner pädagogischer Bemerkungen enthält, eine sehr lehrreiche Geschichte erzählt. Ein kleines Mädchen, das gewöhnt war, einen Stiefelknecht durch bunte Lappen zu einer Puppe umzuschaffen, bekam einst eine Staatsdame mit wirklichen Gliedern, Wachskopf, natürlichem Flachshaar, und eleganten Kleidern geschenkt. Der erste Eindruck war überwältigend — allein nachdem das vornehme Spielzeug ein paar mal an- und ausgekleidet worden war, kehrte das wunderliche Kind zu dem alten Stiefelknecht zurück. Man frage nur eine beliebige Mutter, zu welchen Spielsachen die Kinder am liebsten greifen — ob es nicht die sind, die am gestaltlosesten sind; man frage die Mutter, ob nicht die durchgebildetsten

Spielsachen die stärkste Neigung haben, sich in ihre Bestandteile aufzulösen?

Direktor Dr. Pauli betonte ganz richtig, dass das Bilderbuch in erster Linie ein Spielzeug sei. Ist es aber ein Spielzeug, so muss es dessen Bedingungen erfüllen. Der Vortragende sagte ferner sehr richtig, dass der Struwelpeter in gewissem Sinne ein Kernschuss gewesen sei; er meint nur, es hätte bei seiner Entstehung mehr hohe Kunst hinzutreten müssen. Das scheint uns unrichtig: das Buch wäre, mit mehr Kunst verquickt, nicht noch mehr Kernschuss gewesen, sondern höchstens noch ebenso sehr, wahrscheinlich aber weniger. Allerdings hätte ja der Struwelpeter mehr Kunst vertragen können, aber es wäre kaum zu seinem Vorteil, sondern eher zu seinem Nachteil gewesen; zum Nachteil nämlich seiner Allgemeingültigkeit in »Kinderkreisen«. Der Struwelpeter und das Kaspartheater entsprechen einander: Das eine stellt die Gemäldegalerie, das andere das Drama der Kinderstube vor.

Sobald mehr Kunstwert hinzutritt, gerät das Objekt in Gefahr, der Kindersphäre entrückt zu werden. Beide Dinge haben noch einen dritten Genossen: das Märchen; dies ist das Epos der Kinderstube. Was die Mutter den Kindern erzählt, ist schmucklos und schlicht: man sehe daraufhin Grimm's Märchen durch. Welche Roheiten kommen darin vor! Die böse Stiefmutter muss in glühenden Schuhen tanzen, bis sie tot umfällt: solche drakonische Strafe entspricht dem Gefühl des Kindes, das sich vorher entsetzt und geängstigt hat über die Schlechtigkeit der Stiefmutter. Dem Kind malt man das Gute silberweiss, das Böse pechschwarz: Das ist also Silhouettierkunst, keine Malerei.

> Gleich heisst ihm alles schändlich oder würdig,
> Bös oder gut: und was die Einbildung
> Phantastisch nennt mit diesen dunklen Namen,
> Das bürdet sie den Sachen auf und Wesen.

Wie roh und gewaltthätig benimmt sich Kasperle auf seiner Bühne! Er schlägt alles tot, was sich ihm entgegenstellt, und lässt sogar den Teufel nach seiner Pfeife tanzen. Das Kind aber lacht und bewundert seines Helden lustige Tapferkeit. Wer die Probe machen will, führe den Kindern eine Scene vor, worin der Teufel vom Kasperle nicht geprellt, sondern bezwungen, und seine Seele geholt wird. Das ganze Auditorium, das gespannt allen Siegen seines Helden innerlich jubelnd folgte, wird alsbald in ein lautes Geheul ausbrechen, denn mit diesem einen burlesken Vertreter fährt die ganze Menschheit zum Teufel, und blasses Entsetzen ergreift das versammelte Parterre. Man wende, was sich aus diesen Betrachtungen ergiebt, aufs Bilderbuch an. Glückliche Wahl des Stoffs und höchste Simplicität in der Behandlung sind die notwendigen Erfordernisse der Kinderbilderbücher. Wohl dem schöpferischen Genie, das ausserdem noch »dem ekeln Geschmack des Kenners« Genüge zu leisten versteht! Es wird dadurch dem Augenblickserzeugnis Dauer verleihen.

Mit den Vorgängen auf geistigem Gebiete verhält es sich genau ebenso wie mit der leiblichen Nahrung: das zu Geniessende muss sogleich assimilierbar sein. Kinderbilderbücher erscheinen dem Erwachsenen oft ärmlich, dem Kinde dagegen spannend; das Kaspartheater hat ein niedriges geistiges Niveau, in das der Kinderkopf eben noch hineinreicht; die kleine schlichte Erzählung ist für den Erwachsenen reizlos, für das Kind passt sie gerade. Nun kann man ja der geistigen Speise, die bisher den Sechsjährigen behagte, Kunstwürze hinzusetzen. Jakob und Wilhelm Grimm haben die Hausmärchen mit jener höchsten Kunst erzählt, die Natur scheint; Andersen hat seinen Hausmärchen fast stets noch einen tieferen Sinn beigegeben; Ludwig Richter erfüllte ausser der Forderung des schlichten Vortrags noch nebenbei die der hohen Kunstmässigkeit. Diese Doppelqualität nützt ihm nur im Auge der Erwachsenen, nicht aber der kleinen Kinder. Denn entweder empfinden wir naiv oder sentimental, nicht beides zugleich, wie Schiller lehrt; wir sind entweder Natur oder wir müssen die verlorene suchen. Man glaube darum nicht, dass das Kind im stande sei, im Bilderbuche die zeichnerische Qualität Ludwig Richter's, im Hausmärchen die Erzählungskunst Jakob Grimm's, im Andersen'schen die zu Grunde gelegte Symbolik zu würdigen. Diese Qualität ist für das Kind eine qualitas occulta; sie ist seinem Köpfchen nicht assimilierbar, und daher für dieses so gut wie nicht vorhanden. Der Kunstgenuss ist wie der Apfel, der vom Baum der Erkenntnis gepflückt wird: hat man ihn gekostet, so ist es mit dem Paradies der Kindheit vorbei.

* * *

Eins der wichtigsten Hilfsmittel der ästhetischen Bildung, ja das vornehmste schlechtweg ist das Zeichnen. Zeichnen lernen, könnte für den Menschen fast ebensoviel bedeuten, wie seine Sprache lernen. Es ist dem Lesen, Schreiben und Rechnen durchaus gleichwertig, es paralysiert die Abstraktion und führt zur Individuation. Dem Vortrage des Herrn *Goetze* über das Zeichnen und Formen kann man Satz für Satz zustimmen; hoffentlich machen sich alle Schulleiter und die dem Schulwesen Vorgesetzten das Gewicht der Gründe des Redners klar. Der Wert seiner Ausführungen trat durch die nachfolgenden Wechselreden noch deutlicher hervor. Mitten hinein klang aber auch ein Widerspruch, ein Protest von einem Künstler, *Hermann Obrist*, der kein schulmässiges Zeichnenlehren, sondern ein freies künstlerisches Bilden durch besonders Begabte, durch bildende Künstler forderte. Er erklärte das Unterrichten im Zeichnen, die schablonenmässige Massenunterweisung für bedenklich, sah darin höchstens eine Vertiefung des Anschauungsunterrichts, nicht aber einen Versuch künstlerischer Bildung. Der Hinweis auf die Kunstgewerbeschulen, die 30 Jahre lang Zeichenunterricht erteilten und die von ihnen gewonnenen Erziehungsresultate machten sichtlich Eindruck auf die Versammlung. Des Künstlers Forderungen waren die folgenden: Bildende Künstler statt der Zeichenlehrer, Werkstattunterricht statt des Massenunterrichts. Der Referent stimmte diesen Ausführungen im allgemeinen

zu; gemässigt wurden die Protestworte des Münchener Künstlers durch Inspektor Flinzer, der darauf hinwies, dass die Volksschule in der Hauptsache dem Handwerker dienen müsse, und dass man nicht zu weit gehen dürfe, wenn man Kunstbildung verlange. Wir fügen hinzu: Atelierunterricht ist sehr schön, aber die grosse Frage: Wer trägt die Kosten? liegt nahe. Schwerlich wird Herr Obrist Freude am Atelierunterricht haben, wenn er nicht vorher unter den angemeldeten Schülern einer Klasse die Befähigungen prüfen und die Unbrauchbaren d. h. Unbildbaren ausscheiden dürfte. Was sollte dann aber mit den Ausgeschiedenen werden? Sollen sie, die weniger begabt sind für zeichnerische Darstellung, nun gar keinen Unterricht im Zeichnen erhalten? Oder sollen sie doch noch einem Zeichenlehrer überantwortet werden?

Als Berichterstatter in der Handfertigkeitsfrage trat Direktor Dr. *P. Jessen* auf. Er wies auf die handwerkliche Grundlage der Kunst hin, empfahl Verwertung echter Stoffe, werkgerechter Formen und forderte ehrliche Arbeit. Im einzelnen ging der Redner etwas zu weit in der Verallgemeinerung. Dem Kinde ein Stück Holz und Werkzeuge dazu zur Herstellung eines schlichten Geräts in die Hand zu geben, ist nicht unbedenklich. Ein acht- oder zehnjähriges Kind wird mit Hobel und Säge nicht viel beginnen können; es ist zu schwach an körperlichen Kräften. Gegen die Spielereien, die in Dilettantenkreisen so viel Unheil angerichtet und den Dilettantismus in der Kunst lächerlich gemacht haben, wandte sich der Sprecher energisch und verwarf dabei auch die vermeintlichen Surrogattechniken, von denen er das Bemalen, den Holzbrand, die Kleineisenarbeit u. s. w. namhaft machte. Mit Verlaub: das sind gar keine Surrogattechniken. Unsere Altvorderen bemalten ihre Stühle und Truhen, ihre Öfen, ja ihr Schmiedeeisen; sie brannten und schnitzten ihr Holz und bildeten Kleines und Grosses aus allerlei Metallen. So wie sie früher selbst spannen und webten, schnitzten sie und malten sie, ohne berufsmässig Spinner, Weber, Schnitzer oder Maler zu sein. Holzbrand und Kleineisenarbeit sind vortrefflich an sich, durchaus nicht lügnerische oder lächerliche Techniken; wer gute Arbeiten sehen will, besuche einmal die Fachschule in Cortina d'Ampezzo. Lächerlich ist nur der Zwerg, der sich duckt, wenn er durchs Stadtthor geht, sagt Lermolieff-Morelli. Was den Dilettantismus lächerlich gemacht hat, ist nie die Technik, sondern immer nur die Eitelkeit gewesen. Wer einen schlechten Stuhl baut und darauf stolz ist, verdient denselben Spott wie einer, der einen liederlich ausgeführten Holzbrand ausstellt. Wer den Brennstift nimmt, um eine von fremder Hand vorgezeichnete Darstellung sklavisch nachzuziehen, betrügt sich und andere: wer freihändig arbeitet, schafft redlich. Der Berichterstatter meinte weiter: Nicht die schlichte, schmucklose Werkarbeit sei unkünstlerisch, sondern das Ornamentmachen ohne voraufgehende Werkarbeit, die Beschäftigung mit dem abstrakten Zierrat, einerlei ob auf dem Papier, dem Thon und dem Holz. Hier müssen wir denn doch ein kleines Veto einlegen. Es ist sehr die Frage, ob die Jamunder Bauernstühle von denselben Personen gezimmert sind, die sie bemalt haben; es ist durchaus nicht erwiesen, dass die alten Mangelhölzer, die so zierlich mit Kerbschnitt versehen sind, nicht vom Tischler roh geliefert, und erst von den Bestellern verziert worden sind; und man kann als sicher annehmen, dass die Grobschmiede das Schmiedeeisen unbemalt geliefert haben, dass die Farbe vielmehr später, vielleicht um das begonnene Rosten fernerhin zu verhüten, aufgestrichen worden ist. In Immermann's Oberhof erzählt der wackere alte Dorfschulze, der selbst die Axt führt und so den Zimmermann spart, dass er zu seiner eignen Warnung einen missratenen Schrank, den er einmal selbst zu tischlern versucht, auf dem Boden stehen habe. Der Dilettantismus, der schlechte Geräte herstellt, ist ebenso wenig tauglich, als der, welcher schlechten Zierrat aufmalt oder brennt. Nein, der springende Punkt liegt anderswo. Der Dilettant ergötzt sich selbst, nicht andere. Sobald er aber sein Produkt ausstellt, oder gar verkauft, erhebt er die Prätension der Künstlerschaft. Konrad Lange unterscheidet in dem Vortrage über das Wesen der künstlerischen Erziehung richtig zwischen dem echten und dem falschen Dilettantismus. Der echte ist keusch: er ist nichts als eine Schulung auf eigene Faust; Technik, Material, Leistung ist hier ganz gleichgültig. Der falsche Dilettantismus ist verkappte Eitelkeit ohne Ernst; er wird nicht um der Sache willen, sondern um der Schmeichelei willen betrieben; er jagt das Wild nicht, sondern kauft es im Laden. Der echte Dilettant arbeitet, um fortzuschreiten; der falsche, um mit dem Produkt zu prunken. Konstruktive Arbeiten aber begehre man doch nicht von der Jugend. Laubsägearbeit, Kerbschnitt, Papparbeit, das macht die Hand geschickt, und Holzbrennen ist dem Zeichnen sehr nah verwandt. Die Frage der Konstruktion, die Statik des Geräts verbleibe dem Meister oder dem Altgesellen; dem Lehrling kommt ihre Lösung nicht zu. Denn was wird der Lehrling auch hier nur thun? Nachahmen, nicht schaffen.

Über die Anleitung zum Genuss der Kunstwerke gab Professor *Lichtwark* einige Aphorismen. Die Auffassung des Berichterstatters ist durch mehrere Schriften hinlänglich bekannt. Er schwärmt für Originale und verwirft für den Anfang alle Kopien; das geht zu weit: das Umgekehrte scheint uns richtiger. Eine gute Kopie eines verlorenen Originals ist doch einem schlechten Original vorzuziehen. Wo bliebe denn unsere Anschauung von der Antike, wenn wir alle römischen Kopien griechischer Originale verwerfen wollten! Erst Nachbildungen machen die Originale populär.

Es ist ein Beweis dafür, wie tief wir im Litterarischen stecken, dass man uns jetzt die Musik und die bildende Kunst durch Erläuterungen nahe bringen will. Das ist ein grässlich ermüdender Umweg, und in den meisten Fällen ein Versuch mit untauglichen Mitteln. Diese Erläuterungen ziehen stets Erschöpfungen nach sich und hat man die Schönheiten hervorgehoben,

so heisst es doch: Zum Teufel ist der Spiritus, das Phlegma ist geblieben. Wer vermag es, den Kunstgehalt einer Beethoven'schen Sinfonie zu erklären! Wer, die Schönheit der Sixtina zu berechnen! Anleitung zum Genuss des Kunstwerks — ist das nicht wie Anleitung zum Genuss des Schlittschuhlaufens oder des Fliegens? In den Kunstwerken, die alle lebende Gestalt sind, erscheint der lebendige Geist dem lebendigen Geiste. Musikalischer Kunstgenuss ist nur durch Töne, poetischer nur durch Worte, bildnerischer nur durch Bilder vermittelbar; die Symbole lassen sich nicht austauschen. Das Kunstwerk, welches sich nicht selbst erläutert, schweigt dem Beschauer, weil dessen Seele halb blind und taub ist. Es ruft höchstens: Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir!

Wie kommt es denn, dass wir so viele heimliche Trauerspieldichter auf den Gymnasien haben, aber viel weniger heimliche Maler? Daher, dass der Schüler Schiller und Shakespeare kennen lernt, und dass sein Gemüt sich daran entzündet, so dass es mit heller Flamme brennt. Und das Lesedrama ist doch nur ein schwaches Abbild des im Theater aufgeführten. Wollen wir nun die Seelen für bildende Kunst entzünden, was ist hiernach nötig? Gute Abbilder hoher Kunst. Die Zeit, die man mit Erläuterungen sonst vertrödelt, diene allein der immer wiederholten, immer mehr vertieften Anschauung. Aber man wähle die rechten Kunstwerke! So gewiss kein Lehrer den Primanern Ibsen und Maeterlinck empfehlen wird, so gewiss wird auch kein Einsichtiger den Werdenden Manet und L. von Hofmann vorführen. Zur raschen Förderung der ästhetischen Erziehung, zum raschen Wachstum der Genusskraft ist technische Uebung, Malen, Modellieren, Musizieren sehr dienlich. Hier beim Erlernen des Technischen darf Zwang herrschen, aber bei der reinen Anschauung nicht, weil da Ermüdung der Todfeind des Fortschritts ist. Herr *Obrist*, der bei dieser Gelegenheit nochmals das Wort ergriff, hat von seinem Standpunkt durchaus Recht. Er möchte Atelierunterricht, weil dieser am raschesten bildet. Denn nicht nur Lehre und Anschauung reizt, sondern am meisten das Beispiel. Kunstwerke entstehen zu sehen, bedeutet noch mehr, als die fertigen betrachten. Aber wohin soll das führen, wie soll man das ermöglichen! Wenn man einen raschen Versuch machen wollte, der Freude an der Erscheinung mehr Raum zu gönnen, das viele Lernen von Worten, Begriffen, Vokabeln zurückzudrängen und dafür das Erfassen der substanziellen Formen zu begünstigen: das würde beträchtliche Erschütterungen unseres Erziehungswesens herbeiführen. Solche Transformierung könnte nur ganz allmählich geschehen, wenn sie sich ohne Reibungen und Erhitzungen abspielen soll, und sie nimmt daher zweckmässig ihren Anfang in den Seminaren, wo die Führer und Leiter der Jugend gebildet werden.

Was Seminarlehrer *Muthesius* über die Ausbildung der Seminaristen äusserte, ist fast durchweg höchst beachtlich. Er wünschte, dass von der heimatlichen Kunst, wo es thunlich sei, ausgegangen werde (was Lichtwark schon betont hat), dass man die Grösse der vaterländischen Kunst kennen lernen solle; einige theoretische Ausbildung schien dem Redner wünschenswert, Elementarkunstlehre, Elementarästhetik, kunsthistorische Orientierung, Vermehrung des Zeichenunterrichts, kurz alles, was die Entwickelung der ästhetischen Lust beflügelt.

Endlich trat noch Professor Dr. K. Lange auf die Rednertribüne, um einige Leitsätze über die Vorbildung der Lehrer auf den Universitäten vorzutragen. Er empfahl Verbindung der Kunstgeschichte mit der Ästhetik, Lösung der Ästhetik von der Philosophie und Umgestaltung zu einer wirklichen Kunstlehre, Bereicherung der kunsthistorischen Sammlungen, wechselnde Ausstellung von Kunstblättern, verbunden mit Führungen und Vorträgen, und zwar neben historischen auch systematische, Übungen im Betrachten, Erklären und Beurteilen von Kunstwerken, Erhaltung des akademischen Zeichenlehrers. Es gebricht uns an Raum, auf diese Forderungen, die an dieser Stelle (der Universität) alle sehr berechtigt sind, näher einzugehen. Eine Ergänzung zu den Thesen, die der kenntnisreiche Kunstlehrer aufstellte, bildete sein am nächsten Tage gehaltener Vortrag über das Wesen der künstlerischen Erziehung. Er fasste darin zusammen, was die Redner des Tags vorher einzeln geäussert hatten. Erziehung zur Genussfähigkeit lautete das Leitmotiv. Über die Einzelheiten in den Ausführungen uns mit dem Redner an dieser Stelle auseinanderzusetzen, würde eine längere Erörterung nötig machen; zum Teil findet der Leser unsere Einwürfe in dem Voraufgegangenen angedeutet.

Zu erwähnen sind noch die beiden rednerischen Zugaben, womit Professor Lichtwark manchen Hörer in Enthusiasmus versetzte: Über den Deutschen der Zukunft und die Aufklärung über den Holbein'schen Totenbilderkreis. Was den Deutschen der Zukunft anlangt, so konnte der Vortragende keine deutliche Vorstellung davon erwecken, zumal er erklärte, sich noch kein rechtes Bild von ihm gemacht zu haben. Er schien aber zu wünschen, dass eine Verschmelzung des deutschen Offiziers und des englischen Gentleman sich im zukünftigen Deutschen zeigen möge. Er besprach das Parallelogramm der Kräfte, die von Schule und Heeresleitung, von der Trias Lehrer, Universitätsprofessor und Offizier ausgehen. Uns will bedünken, dass der Deutsche der Zukunft nicht nötig habe, nach dem Vaterlande Joe Chamberlain's hinüberzuschielen; es genügt, wenn er sich nur an dem Deutschen der Vergangenheit ein Vorbild nimmt. Ihre Lehre und ihr Beispiel wird ihm Halt und Besonnenheit genug verleihen. Wir denken hier an Luther, Dürer, Lessing, Friedrich den Grossen, Bach und Händel, Schiller und Goethe, die beiden Humboldt's, die beiden Brüder Grimm, Bismarck und Moltke, Menzel, anderer nicht zu gedenken. Diese Aufrechten, wie Gottfried Keller die Unerschrockenen zu nennen pflegt, bilden den wahren Adel der Nation; und wenn ein Volk sich solchen Adels rühmen darf, so ist es das deutsche. Denn diese Vorbilder verleihen uns die von Lichtwark vermisste nationale

Grundlage und erwecken in uns die ebenfalls vermisste gestaltende Kraft, befreien uns vom Lakaiensinn und helfen uns, in freier Selbständigkeit den Lebenswirbeln zu widerstehen.

Über den Holbein'schen Totentanz wusste der Verkündiger altdeutscher Kraft und Tiefe manche treffende Bemerkung zu äussern, blieb jedoch im ganzen hinter dem, was Woltmann über Totentänze, und den Holbein'schen insbesondere, vor etwa dreissig Jahren geschrieben hat, zurück. Vor allem fehlte bei den Erläuterungen die Erörterung des Kulturhistorisch-Wichtigen; wahrscheinlich bestimmten den Redner gewisse Rücksichten, auf das Teufelchen hinzuweisen, das auf die Seele des Papstes lauert und dergleichen mehr. Die Erläuterungen trugen vielfach den Charakter der Improvisation. Unserer Ansicht nach ist gerade der grossartige Cyklus Holbein's für pädagogische Zwecke ganz ungeeignet; wie viel besser wären die Illustrationen Holbein's zum alten Testament verwendbar! Dort ist das Meiste den Kindern unmittelbar verständlich, wenn sie die biblische Geschichte hinter sich haben. Aber mit dem Todesgedanken, mit der Darstellung von lebendigen, handelnden Gerippen sollte man kleine und grosse Kinder verschonen. In der Zeit, wo das Recht Not litt, wo Seuchen wüteten, wo der Klerus in Wollust und Üppigkeit verkam, spielte diese bittere Bilderarznei eine heilsame, fermentierende Rolle. Heute gebrauche man sie mit Vorsicht; Kinder insbesondere sollen zur Ehrfurcht, nicht zur blossen Furcht erzogen werden. Was Kinder aber bei Bildern zuerst fesselt, ist der reale Vorgang; und bei dem starken Aufnahmevermögen der Jugend sind bildliche Darstellungen fast Erlebnissen gleichzuachten. So lange die Kinder vom Tode nichts wissen, werden die Totenbilder Holbein's zwar nicht schreckhaft wirken. Sie werden die Bilder nicht verstehen, woraus sich von selbst ergiebt, dass sie auch keinen ästhetischen Genuss davon haben können. Sobald sie erst einmal die Rolle des klapperdürren Mannes begriffen haben und ihnen deutlich geworden ist, dass und warum sie diesem erbarmungslosen Würger nicht entrinnen können, wird das Grausen alle ästhetischen Gefühle ersticken.

ARTUR SEEMANN.

P. Neuenborn fec.

Ambrogio Lorenzetti, Engel der Verkündigung. Siena, Akademie

DAS GUTE REGIMENT

FRESKO VON AMBROGIO LORENZETTI IN SIENA

I.

DER traurige Zustand, in welchem sich die politischen Fresken Ambrogio Lorenzetti's in der Sala della Pace des Palazzo pubblico von Siena befinden, hat den Professor Giuseppe Catani veranlasst, in einer verkleinerten Kopie den ehemaligen Zustand der Eingangswand zu rekonstruieren. Die Wiederherstellung gerade dieses Freskos war möglich; das des schlechten Regiments ist unrettbar verloren, während die Stirnwand mit dem Titelbild noch leidlich erhalten ist und der Rekonstruktion nicht bedarf. Ich habe im vorigen März einen Vergleich des Originals mit Catani's Blättern, die ins South Kensington-Museum gewandert sind, mit Hilfe der Photograpie vorgenommen und mich von der Zuverlässigkeit der letzteren überzeugt. Obwohl das ›Museum‹ bereits die eine Hälfte dieses Freskos in der Rekonstruktion gebracht hat, glaubte ich die Reihe hier noch einmal vollständig vorlegen zu sollen. Denn diese Fresken sind nicht nur ihrem Stoff und moralischem Pathos nach ungeheuer lehrreich, kulturhistorisch wichtig und in ihrer Art einzigartig in Toskana, sondern sie sind schlechthin das für die Entwickelung bedeutendste Fresko, das Siena aus dem Trecento aufzuweisen hat. Duccio's Altarblatt war gerade um seiner ehrwürdigen Hieratik willen *der* Hemmschuh für die Weiterführung der mobilen Tafel; wir müssen von vornherein Sienas neue Vorstösse im Fresko suchen. Und da sind Simone Martini's und Lippo Memmi's Maestà in Siena und S. Gimignano, da sind des ersteren Martinusfresken in Assisi ebenso wie die evangelischen Novellen Bartolo's di Fredi und Barna's in S. Gimignano nicht ausschlaggebend gewesen.

Digitized by Google

Die Martinslegende hätte es sein können, wenn sie nicht in Assisi zu versteckt gewesen wäre; die andern Fresken entbehren alle der Frische einer neuen Conception. Während die Majestätsbilder ganz im Stil der feierlichen Repräsentation stecken bleiben, während die biblischen Chronisten bei allen kleinen Einfällen treu im Gefolge der grösseren Meister bleiben, hat sich Ambrogio in diesen Fresken, die, obwohl stark allegorisch angelegt, hier zur epischen Chronik umgearbeitet sind, ganz persönlich frei aussprechen können. In der Anlage des Ganzen wie im Detail hat er sich so ungezwungen ausgesprochen, wie in Siena es ihm keiner nachmachen konnte, wie es in Florenz niemand zu thun willens war. Leider fehlt uns für das Verständnis Ambrogio's das wichtige Dokument der Fresken in S. Procolo-Florenz, die er hier seit 1332 ausführte und die gleichzeitigen durch Ghiberti und den Anonymus Magliabecchianus gegen Vasari gesicherten Chorfresken in S. Spirito.[1]) Während seine bedeutenden, beiden Altarbilder, die fast antike Madonna de' Donzelli von 1344 der Sieneser Akademie (II, 33) und die 1342 für das Spedaletto der Mona Agnese gemalte presentazione al tempio (heute in der Florentiner Akademie, Cimabuesaal) uns für Ambrogio's Eigenart zum Unterschied von Simone's Tafeln sowohl wie denen seines älteren, lange nicht so begabten Bruders Pietro einen klaren Begriff geben, sind wir im Fresko trotz der Reste in San Francesco durchaus auf diese politischen Allegorien angewiesen.

Aber nicht nur mit Hinsicht auf Ambrogio sind diese Allegorien überaus wichtig. Sie sind auch inhaltlich durchaus Unica in Toskana. Florenz hat ihm nichts an die Seite zu stellen. Lag es für Giotto nicht nahe, als er die Kapelle der Bargello ausmalte, ein politisch Lied zu singen? Der Meister der religiösen Allegorie (Assisi, Unterkirche, Padua, Arena) hat uns keinen bürgerlichen Lobgesang hinterlassen. Es ist, als ob die Klöster von S. Maria novella und von S. Spirito, diese beiden Hochschulen der Scholastik, alles systematische Denken in Florenz gepachtet hätten. Wohl wird die Vertreibung des Walther von Brienne, duca d'Atene, von Giottino u. a. zum mahnenden Gedächtnis an das Thor des Stadthauses gemalt; aber dies Fresko war eine lokal-historische, ironische Notiz. Selbst das sonst so rückständige Venedig feiert im Trecento schon seine Vergangenheit, seinen Sieg über den Franken Pipin, die Steigbügelscene zwischen Barbarossa und Alexander III., die Schlacht von Spoleto, im breit entwickelten Stil an den Quadern des Rialto. Siena war es vorbehalten, die begriffliche Diskussion vom kirchlich-religiösen auf das bürgerliche Gebiet hinüberzuspielen. Und dieser Wechsel des Themas erwies sich als ungemein fruchtbar. Denn Ambrogio durchbrach in diesem Cyklus, nachdem er den Begriffen der Scholastik an der Stirnwand ihr feierliches Thronrecht eingeräumt hatte, instinktiv das körperlose Begriffsalphabet und drang zur anschaulichen Schilderung durch. Doch lassen wir die Fresken selbst reden.

II.

Dass die Stadt, deren Handel und Wandel geschildert und gepriesen werden soll, Siena selber ist, bedarf keines Hinweises. Wir erfahren es nicht nur aus der Silhouette der Domkuppel und des frei nach oben sich lichtenden Zebra-Campanile, der bei der Ansicht von Südost links von der Kuppel erscheinen muss; wir sehen nicht nur die sienesische Lupa, die hier vor der stark nach Westen zurückgerückten Porta Pispini wacht; sondern der Künstler hat seine ›Città‹ auch ganz präcis porträtiert. Die hinter dem Palazzo Pubblico tiefgelegene Piazza del Mercato, noch heute der Gemüsemarkt Sienas, ist der Schauplatz. Rechts führt die Via del Salicotto, links die heute nach Giovanni Dupré umgetaufte Gasse aus der südlichen Contrade zum Centrum der Piazza del Campo. Die tiefe Lage des Mercato bringt es mit sich, dass er von einem ganzen Häusermeer geschlossen wird. Die stolzen zinnenbekrönten Paläste trugen im 14. Jahrhundert noch jene massiv-viereckigen, in ihrer Höhe aber doch schlanken Türme, mit denen Familienstolz und Geschlechterneid gern prunkten; später sind sie abgetragen, als ihre Höhe ebenso wie in Gimignano ins Ungemessene stieg und mehr als ein Einsturz die Sienesen erschreckt hatte.

Das ghibellinische Siena hat durchweg ungekerbte Zinnen, im Gegensatz zu den Guelfenstädten Toskanas. Die Paläste sind in einer zierlich-schlanken Gotik ohne viel Profil, ohne Dekor aufgeführt. Jedes grössere Fenster hat Anspruch auf eine Säule, deren heller Ton gegen das Dunkel lebendig absticht. Fast überall zieht sich ein Gestänge vor die Fenster; hier werden Blumenkörbchen aufgehangen, hier Tücher ausgehängt, bei Festen Teppiche angebracht, auf deren Polster dann die Arme der herausschauenden Schönen ruhten.

Alle diese Häuser beginnen eigentlich mit dem ersten Stock. Das Parterre enthält Lagerräume, Bottegen, einen Ausschank, oder wird vom breiten Portone verbraucht. Solche Vorsicht mag in Zeiten der Strassenkämpfe notwendig gewesen sein; nicht ohne Grund lag zudem unmittelbar neben dem Hauptthor die Guardia, deren Fenster so hoch waren, dass die sitzenden oder schlafenden Wächter von keinem heimlichen Pfeil getroffen werden konnten. Der Oberstock springt in Siena wie im Norden gern vor. Man gewann so Platz, ohne die Strasse zu verengen; ja in Zeiten des Angriffs boten diese Vorbauten einen

[1]) Die kleinen Predellen in der Florentiner Akademie (Cimabuesaal), die aus S. Procolo stammen, mit der Legende des Procolo und Niccolò sind das einzige, was uns von Ambrogio's Thätigkeit in Florenz, die namentlich für Bernardo da Firenze so wichtig wurde, übrig geblieben ist. Das Hauptbild des Altars wird die Madonna, auf den Flügeln Procolo und Niccolò als stehende Einzelheilige, enthalten haben; es ist gleichfalls verschollen. Erwähnt sei hierbei, dass das Berliner Museum eine Replik der einen Nikolauspredella (Nr. 1097) von der Hand eines Malers aus dem Kreise Fra Angelicos besitzt, bei der aber statt Nikolaus die heilige Helene ihr ähnliches Wunder verrichtet.

Ambrogio Lorenzetti, Das gute Regiment. Linke Hälfte: La città. Siena, Palazzo pubblico

Digitized by Google

guten Stand für die Verteidigung mit Öl und Pech. Das Eckhaus an der linken Strasse zeigt solche Vorkragung. Ganz eigenartig sind dabei die kleinen Öffnungen unter den Eckfenstern, die gewiss auch mit der Verteidigung zusammenhängen.

Siena liegt auf schmalen steilen Felsgraten und muss seine Häuser arg zusammenschachteln. Daher ist der Garten innerhalb der Stadtmauer ein unbekannter Luxus. So flüchtet der Bürger am Abend auf die hochragende Loggia, die immer eine kleine Brise hat und immer etwas sehen lässt. Neben dem flachen Astrico die Pergoleta mit den vier aufgemauerten Eckpfeilern. Oder man begnügt sich — wie bei dem Haus unterhalb des Neubaues — mit einem Balkon, über den das Hauptdach herüberschattet, das dann von Säulen auf dem Umlaufe gestützt wird. Die schrägen Dächer kommen nur vereinzelt vor; das schneelose Italien braucht sich nicht durch einen steilen Dachwinkel zu schützen und weiss den Regen auch von dem flachen Estrich abzufangen. — Interessant ist das Treiben beim Neubau zu beobachten. Es fehlen die Leitern und die senkrechten Stangen; nur ein wagerechtes Gerüst ist in den fertigen Mauerteil eingekeilt. Überraschen muss das Fehlen von Schornsteinen allerorts.

Zu diesen Strassenhäussern und Palazzi tritt nun der eigenartige Bau mitten auf der Piazza des Vordergrundes. Es ist eine Art öffentlicher Halle, mit stark entwickeltem Parterre, kleinem Piano und einem dreistöckigen Turm; an die Südseite hat der Magistrat dann noch eine offene Bottega mit Oberstock anbauen lassen. Die Halle sollte wohl vor allem den öffentlichen Marktinteressen dienen: wie sie anderweitig benutzt wurde, werden wir gleich sehen.

Das hohe Thor mit der Stadtmauer ist wie gesagt die Porta Pispina mit der Dogana, der Barriera. Hochbepackte Esel haben die Grenze eben passiert. Ihr festgewickelter Ballen soll wohl an die stemma der mercanzia erinnern, wie sie sich z. B. an der Rückwand der Bank Urbano's da Cortona in der Loggia de' Nobili und sonst häufig findet. Die Grautiere trollen rechts am Barbier, der sich mit vier Becken und dem Fransenhandtuch verrät, links an dem Schneider vorbei, der natürlich Tisch, Tuchbock und die Cornice da ricamo auf die Strasse gerückt hat, um besser zuschneiden und sehen zu können. Der Sticker scheint einen grossen Ballen vorzuhaben, dessen schwere Enden sich am Boden zusammenrollen. Man liebte in Siena wie in Lucca noch heute besonders die feinen schmiegsamen Gewebe. Wunderbar flutet das weisse Festkleid der Pax um ihre Glieder auf dem ersten Fresko Ambrogio's. Noch im 15. Jahrhundert trugen die Madonnen Sienas jenes feine Vielgefältel, an dem geradezu sienesische Arbeiten von Florentinern, z. B. den Marmorreliefs, sich unterscheiden lassen. Ein sehr schönes Beispiel bietet das Madonnenrelief Nr. 154 der Berliner Sammlung, das Vecchietta wohl am nächsten steht.

Der Markthalle darf natürlich die Schenke nicht fehlen. Ein dicker Wirt hat seine beiden Theken herausgerückt; am Querholz baumeln verlockend presciutto, cagiocavallo, ricotta fumicata und wie die Herrlichkeiten alle heissen. Auf der credenza Wein- und Essigkrüge. Der Schenke nähert sich ein Eseltreiber, um die Eier »vom Land« abzuliefern; der Wirt scheint dem regelmässigen Kunden und Lieferanten zuzuwinken. Dagegen geht das junge Mädchen an der Stadtmauer mit den Eiern und dem sicher auf dem Kopf balancierten Korbe stolz an der bescheidenen pizzicheria vorüber; auch die hinter ihr herkommende Bäuerin mit der fetten Henne scheint weiterzugehen. Den beiden Frauen begegnet der Schafhirt mit dem getreuen Phylax; die enggedrängte Tierschar droht die ängstliche Frau umzurennen.

In der zweiten Bottega wohnt der calzolaio. Die fertigen Meisterstücke hängen am Querholz. Mit dem langelockten Bäuerchen wird eben um ein neues Paar verhandelt. Geduldig steht das Grautier dabei und erfüllt seine Mutterpflichten am »Füllen der lastleeren Eselin«. Natürlich wird gefeilscht, disputiert, renommiert, dazu die blökende Herde, die Reden der Zecher, weiter links (wie wir sehen werden) Tamburin und Mädchengesang; kurz so ganz still geht es auf der Piazza nicht zu.

Davon aber lässt sich magister praeceptor nicht stören. Er hat das Auditorium maximum bezogen, hat das hohe Katheder erklettert und dociert jetzt die Summa. An engen Bänkchen sitzen vor ihm die staunenden Zuhörer; nicht etwa Schulbuben, sondern ernste Männer, die die Humanitas erlernen wollen. So viel sich sehen lässt, sitzt unter den Kommilitonen auch eine Frau; ebenso wie bei Cellinos Grabrelief Cino's im Dom von Pistoia. Der Raum ist hoch, kahl und luftig. Die Theke neben dem Eingang zeigt, dass hier zu andern Stunden der Kaufmann residiert.

Unmittelbar neben dem ernsten Studium kommt der Reigentanz zu seinem Recht. Zehn Freundinnen, vornehme Mädchen, führen ihn ungescheut auf dem Markt auf; und das fällt so wenig auf, dass niemand ihnen zusieht und lauscht ausser uns. Ein Tamburin und die Kehle muss genügen, um den Rhythmus für diesen »langsamen Schritt« in der Art der griechischen panegirici anzugeben. Die Kette der Tanzenden zieht sich unter den Armen des ersten Paares her. Wie poetisch zart sind diese feinen Gestalten und Linien! Die schlanken, von keinem Gürtel entstellten Figuren wiegen sich in ruhigem Spiel. Blumen prangen im Haar; das Kleid liegt oben eng an und bedeckt die Brust, der Rock weitet sich faltig nach unten, ist aber kurz genug, dass die zieren Knöchel sichtbar werden. Schlanke weisse Finger suchen sich, glatte junge Gesichter leuchten in zufriedener Heiterkeit. Wieder überraschen diese kostbaren feinen Stoffe. Am kostbarsten erscheint der Musselin des letzten Fräuleins, der mit Sammetschlangen besetzt scheint. Welcher Kontrast zwischen diesem Andante der Jugend und der ernsten Schule mit den erwachsenen Schülern! Und nun kommt als drittes die lärmende Kneipe dazu.

In ihrem grossen offenen Thorbogen sitzen die Männer und spielen Karten. Zwischen den Bänken wiseln Kinder herum, der Wirt steht dahinter und giebt

Ambrogio Lorenzetti, Das gute Regiment. Rechte Hälfte, In campagna. Siena, Pal. pubblico

seinen Rat zum Spiel. Die Trattoria liegt im Erdgeschoss eines vornehmen Palastes, dessen Herrin oder Tochter eben von einem Ritt vor den Thoren heimkehrt. Ihr stolzer weisser Zelter hält vor dem Portone, der Knecht hält die Zügel, zwei Dienerinnen eilen, der Herrin behilflich zu sein, herbei; die beiden Begleiter halten, bis die Dame abgestiegen ist. Zwei Bübchen schauen staunend auf den vornehmen Zug; vom Balkon, unter dem das Rotkehlchen sein Nest hat, schauen zwei Hausgenossen dem Abstieg zu.

Am Eckhaus an der Gasse ward unterdes ebenfalls wacker gehandelt. Eine Frau hält Stoffe feil, die ein Kauflustiger prüft. Dahinter wird das Schaufenster eines Goldschmieds in rundschliessender Nische mit Prunk- und Probestücken sichtbar. Endlich halten zwei Reiter hinter dem Markthaus. Ich zählte im ganzen 62 Menschen, etwa 30 Tiere und gegen 40 Häuser auf diesem buntbewegten Stadtbild. Alles ist in emsiger Thätigkeit; Körper und Geist üben sich in Pflicht und Musse. Das Edelfräulein neben dem Landmädchen, der Krämer neben dem Kavalier. Unwillkürlich fragt man: welche Tagesstunde? Welche Jahreszeit?

* * *

Neben den engen Strassen der hochgetürmten Stadt breitet sich das weite Gefilde der Campagna doppelt mächtig aus. Wer je durch die Porta Pispina heraus nach dem riesigen Blachfeld der Schlacht von Montaperti an der Arbia gefahren ist, wo Farinata degli Uberti mit Hülfe der deutschen Truppen König Manfred's 1260 die Guelfen Toskanas, vor allem die verhassten Florentiner in blutigster Schlacht aufs Haupt schlug, der kennt das weite Panorama dieser »hügeligen Ebene« mit dem Schmuck ihrer Kastelle, namentlich dem Talamone, den Staketen der Weinberge, den schmalen Wasserpfaden, und muss es lieben. Nicht so romantisch wie die Fahrt zur Osservanza, bietet diese Tour, die uns nach Pietro Lorenzetti's Meisterwerk in Sant Ansano in Dofana führt, dem ruhig verweilenden Auge doch ein viel entwickelteres Panorama.

Die Schlichtheit der Motive, das Verschmähen aller pikanten und romantischen Überraschungen, vor allen aber der grosse Zusammenhang dieser Ebene, muss um so mehr überraschen, als wir hier das erste Landschaftsbild der neueren Kunst vor uns sehen. Mag die erste Veranlassung eine patriotische gewesen sein — Sienas stolzer Sohn wollte natürlich den Satz: ›Dies alles ist Dir unterthänig‹ illustrieren — so wächst der Gedanke sich zu einer künstlerischen That aus. Man suche in Florenz bei Giotto, bei Taddeo Gaddi, bei Orcagna nach der Landschaft! Selbst Szenen wie die Vogelpredigt, der Durstige am Quell und die Stigmata der Kreuzlegende geben keine grösseren Prospekte. Der Versuch in den Chorfresken von Santa Croce, die zudem später als diese sienesischen Fresken sind, misslang auch noch. Wie hat hier die Ausdehnung der Wand dieser grandiosen Sala den Meister befeuert und zu kühnen Maassen geführt! Gewiss, die Figuren verlieren sich darin; aber thun sie es nicht auch in der Wirklichkeit? Wie dort auf dem ersten Bild das Häusermeer die Hauptsache war, vor dem ein paar Menschen feilschten, zechten, stickten und tanzten, so bricht hier ein latifundarischer Fanatismus aus; zum Inventar gehörte auch das Proletariat. Mit grosser Gebärde hält der nackte geflügelte weibliche Genius seinen Spruch über diese weite Flur:

> Senza paura ognuno franco camini
> E lavorando semini ciascuno
> Mentre che tal communo
> Manterrà questa donna in Signoria
> Ch'ella ha levata arei ogni balia.

Wie ernst dieses Gebot, die Securitas zu wahren, gemeint ist, zeigt der Galgen mit dem aufgeknüpften Störenfried. Auch dieser Galgen ist wohl ein Unikum im Trecento. Im Quattrocento taucht er zuerst bei Pisanello wieder auf; aber nicht, wie man wohl vermutet hat, im Sinne eines Monogramms. Wenigstens lässt sich, wie Ambrogio's Bild beweist, sein Vorkommen nicht gegen den toskanischen Ursprung des vielumstrittenen Tondos der Berliner Galerie Nr. 95a pro Pisanello ausschlachten. Auch Andrea del Castagna trug seinen Beinamen degli Impiccati gerade von solchen Strangulierungstableaus.

Doch nun auf die breite Thorstrasse, auf der noch heute die Räder rollen. Vornehme Herren und Damen reiten am Stadtthor aus und ein. Vor allem fällt uns die Edeldame mit dem spitzen Krempenhut auf edlem tänzelnden Rassenpferd mit der Jagdkoppel zur Seite auf, welcher der Falkonier und der Diener zu Fuss mit dem Esskorbe folgen. Die sorgsam geordnete Haartracht der Dame kehrt ganz ähnlich in den Incoronatafresken zu Neapel wieder, die zehn Jahre später als diese Bilder entstanden und ebenfalls der Schule Ambrogio Lorenzetti's angehören. Der spitze Krempenhut war nicht das Eigentum der Männer; einige Damen des Jagdzuges auf dem Trionfo della morte im Pisaner Camposanto (um 1350 gemalt) tragen ihn ebenfalls.

Dem Jagdzug begegnet das Landvolk, das seine Schätze zur Stadt treibt. Ein Schweinehirt hat sein Tier am Hinterbein festgebunden und ermuntert es auf dem Todesgange mit dem Stock. Schwer bepackte Esel tragen Säcke mit Korn, wobei einer gemütlich Halt macht und die Strasse quer versperrt. Auch der kauernde Krüppel fehlt nicht. Dann eine glückliche Familie, Eltern und zwei Kinder; letztere auf den einen der beiden Esel gepackt, während der andere einen hohen Posten neuer Waren schleppt. Der Mann, dem der breitkrämpige Strohhut am Rücken hängt, schlägt in die Hände, um die Tiere anzusporenen und wir hören förmlich seinen Alarmruf. Dann folgt ein munteres Treiben vor der schmalen Brücke über die Arbia, mit störrigen Tieren, welche die Passage sperren. Reizend schlängelt sich der Fluss nach hinten zu einer zweiten Brücke und einer Mühle, zu der die Esel mit dem ungemahlenen Korn hintrotten. Links und rechts vom Fluss wird eifrig gepflügt und gesät, in den Stoppeln davor

sprengen die jagenden Reiter her, denen die Hunde voranschnüffeln. Weiter zurück liegt eine Ökonomie, wo Korn gedroschen und Garben gebunden werden. Noch tiefer im Hintergrund eine Schenke an der Landstrasse nach Poggibonsi und ringsherum Weinberge, wie sie auch vorn an der Stadtmauer sich entlang ziehen, wo die Vogeljäger ihre Bogen spannen. Wir zählen 55 Menschen, 57 Tiere und 23 Kastelle oder Häuser. Alles deutet hier auf die Zeit der Ernte, des Einsammelns und Ausbeutens. Überall herrscht Fülle, Freudigkeit, Reichtum; Fortuna's volles Horn scheint sich über die Rura paterna ausgeleert zu haben.

Die lange, unter beiden Bildern sich hinziehende Inschrift soll die Richter zu steter Gerechtigkeit und Strenge auffordern. Sie ist ein Lob der Securitas.

Volgite gli occhi a rimirar
Costei voi, che reggiete,
Che qui figurata
E per sua eccellenzia corronata
La qua sempre ciascun suo dritto rende
Guardate quanti ben vengan da lei o come è dolce vita riposata
Quella della città ove servata
Questa virtù che più d'altra risplende
Ella guarda e difende
Chi lei onora e lor nutrisca e pasce;
Dalle sua lucie nasce
El meritar color ch'operan bene
Ed agl' iniqui dar debite pene.

Ambrogio Lorenzetti, Wunder des hl. Nikolaus. Aus S. Procolo. Florenz, Accademia

Zu deutsch etwa:

Schaut und bestaunt,
Ihr, die Ihr richtet
Die hier Gemalte
In eigner Herrlichkeit Strahlende,
Dort, wo stets jedes Recht gewahrt.
— Wie fährt man gut im süssen Frieden
Der Stadt, wo diese Tugend
Heller als irgendwo erstrahlt.
Sie führt und beschützt
Den, der sie ehrt; den nährt und sättigt sie.
Mit ihrem Glanz auch leuchtet das Verdienst
Der Richter, die sich ehrlich mühten
Und auch die schuldige Strafe verhängten.

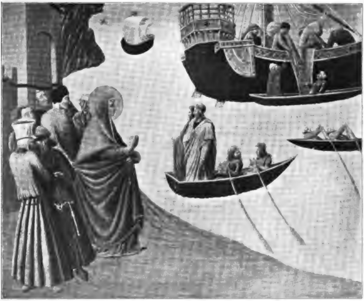
III.

Es ist leider bisher nicht gelungen, eine litterarische Vorlage für diesen Cyklus nachzuweisen. Dass sie vorgelegen hat, scheint mir namentlich wegen des komplizierten Bildes der Stirnwand ganz zweifellos. Wir haben für den Trionfo della morte im pisaner Camposanto die Vorlage in dem ursprünglich französischen, aber längst übersetzten und umgearbeiteten Roman von den drei Königen und drei Gerippen mit dem Motto: quod fuimus, estis, quod sumus, eritis gesichert, dessen orientalischer Ursprung sogar bis zur Buddhalegende zurückführt. Ebenso darf als begründet gelten, dass für die Thebäis in derselben Halle ein Traktat des pisaner Dominikanermönches Domenico Cavalca (um 1270—1342) die Unterlage bot. Dieser gelehrte Mönch hat ebenso wie sein Ordensbruder Giordano da Rivalto (1266—1311) und Fra Bartolomeo da San Concordio[1]) in seinen Predigten, Traktaten, Disciplinen, Specchi und Fioretti die Gedanken zusammengestellt, die in lehrhafter Vollständigkeit als abgeschlossene Weisheit formuliert, bald ein fast kanonisches Ansehen genossen und auch den Malern eine erwünschte Unterlage boten. Auf solche Schriften stützte sich Ambrogio, wenn er an die Decke des Kapitels von Sant Agostino in Siena die zwölf Apostel mit Spruchbändern malte, die den ihnen jedesmal zufallenden Satz des Credo enthielten?[2]) Auch der grosse Mappamondo von 1344, eine Kosmographie in der Art wie die von Pietro da Puccio im pisaner Camposanto, die Ambrogio gleichfalls für den Palazzo Pubblico gemalt hat, hatte eine scholastische Grundlage. Dass gerade Ambrogio mit solcher Buchgelehrsamkeit vertraut war, wird uns von seinen Biographen bestätigt. Vasari sagt l. c. p. 524 ausdrücklich, dass Ambrogio avendo dato opera nella giovanezza alle lettere . . . ., praticò semper con letterati e virtuosi uomini . . . . Er nennt ihn geradezu einen filosofo. Ghiberti, der Ambrogio an erster Stelle unter den Sienesen vor Simone erwähnt, sagt (ed. Frey, p. 41): Fu molto perito nella teorica di

1) Vgl. Wiese-Percopo, Ital. Literaturgeschichte S. 116f.
2) Vasari ed Mil I, 522.

Digitized by Google

detta arte; und bei Simone's Vita: tengono i pittori Sanesi, fosse i miglor; a me pare molto migliore Ambrugio Lorençetti et altrimenti *dotto* che nessuno . . . Solche Gelehrsamkeit und Begabung muss sich bei Ambrogio zu jener inneren Ausreifung umgewandelt haben, welche es seinem Empfinden und Auge ermöglichte, über das Einzelne hinweg zu sehen und zur Gesamtheit der Erscheinungen durchzudringen. Solche Synopse ist ja im Grunde die Vorbedingung für alle Koloristen; Ambrogio aber war mehr als Kolorist. In jener Tafel der Florentiner Akademie von 1342 hat er uns gewiss ein malerisches Geheimnis von leuchtender Kraft enthüllt. Duccio's fein berechnete, wirksam kontrastierende und doch nie massiv sich bekämpfende Töne haben unter seiner Hand erst die volle Glut einer prangenden Herrlichkeit erworben. Aber mehr noch als diese Farbensymphonien wirkt das malerische Arrangement, die Einheit seiner Bilder. Jene strenge Scheidung zwischen Mensch und Umgebung, die Giotto gepredigt hatte und Florenz so treu befolgte, weicht hier einer vielleicht weniger wirksamen, aber schöneren und tieferen Einsicht vom Zusammenklang alles Bestehenden. Giotto ist der Biograph des heiligen Franz geworden; aber den Naturpantheismus, der aus Franz' Sonnensang herausklingt, konnte der Florentiner nicht malen. Hier setzt die sienesische Kunst mit zartem, bescheidenem Klang ein. Thode hat einmal das Verhältnis von Siena und Florenz mit dem von Köln und Nürnberg verglichen; und die Verwandtschaft zwischen Siena und Köln besteht nicht nur bei diesem Vergleich. Das specifisch Eigenartige der sienesischen Kunst aber vertritt nicht Duccio's heilige Tafel oder Simone Martini's romantische Ritterlegende, sondern Ambrogio Lorenzetti. *PAUL SCHUBRING.*



Art Fra Angelicos, Wunder der hl. Helena. Berlin, Altes Museum

Digitized by Google

F. Rops, Der Skandal. Kolorierter Stich.

FÉLICIEN ROPS

VON RUDOLPH LOTHAR IN WIEN

Von einem Manfred der Kunst will ich hier einiges erzählen, von einem Meister, der in seinen Werken mit wunderbarer Deutlichkeit ein Abbild der krankhaft entarteten Psyche gegeben hat, der kein Sittenschilderer war im Sinne wie diese Bezeichnung gewöhnlich auf Dichter und Maler angewendet wird und dessen Werk doch ein Dokument ist für die Kulturgeschichte unserer Zeit: Félicien Rops.

Rops hat Weib und Mann, Tod und Teufel parodistisch und travestierend behandelt. Denn er war seinem innersten Wesen nach Satiriker. Er begann seine Laufbahn als Karikaturenzeichner 1854 in Brüssel, wo er ein Witzblättchen »Uylenspiegel« begründet. Als Chargenzeichner berührt er sich vielfach mit Daumier, Gavarni und Henry Monnier.

Und doch konnte Rops, der bissige, gallige, boshafte, teuflische Rops, auch heiter und lustig, fast hätte ich gesagt harmlos sein. Diese seine heitere Art offenbart sich am stärksten in seinen Scenen aus dem vlämischen Volksleben. Er beobachtet und schildert sein Land und seine Leute so gut wie — Tod und Teufel.

Ja, sein Land! Das war das flandrische Land. Wenn er auch als Wallone (in Namur am 10. Juli 1831)[1]) geboren wurde, wenn auch in seinen Adern ungarisches Blut floss — sein Grossvater lebte in Alföld — in Flandern war seine Familie vor Jahrhunderten schon zu Hause. Und das Germanische seines Stammes erkennt man bald in seinen Werken. Rembrandt und Dürer waren seine Lehrer, jener in der Technik und in den Kombinationen der Technik, dieser im philosophischen Gerüst der Komposition. Aber auch andere Meister hat er eifrig und lernbegierig studiert — den Höllenbreughel, Goya, Callot. Mit Rubens teilt er die Vorliebe für üppige, volle Formen. Aber nirgends ist bei ihm eine Anlehnung, eine Nachahmung zu finden. Er verarbeitete innerlich das Gelernte und Erschaute. Er suchte seinen eigenen Weg. Und er ist ihn gegangen.

Er schrieb einmal in einem Briefe: »Ich suche eine neue Formel der Kunst; ich finde, dass unsere Künstler das Nackte nicht modern genug behandeln. Was sie bieten, ist immer wieder eine Nachbildung der Antike. Ich suche eine intensivere Nacktheit,

1) Gest. 22. August 1898.

Digitized by Google

F. Rops, Das Glück im Verbrechen.
Radierung.

deren Anblick uns mit unbekanntem Schauern packen müsste. Im Gebiete der Kunst muss diese Nacktheit liegen, und ich werde sie finden!«

Rops hat sie gefunden. Wenn man seine Blätter durchgeht und zu ergründen sucht, was uns darin so seltsam ergreift, so mächtig erregt, so kann man dem Geheimnis seiner Kunst auf die Spur kommen. Diese Körper gehorchen den Sinnen, die sie zerwühlen; auf diesen Nerven laufen die elektrischen Funken aus dem Gehirn des Künstlers. Er zeigt uns die Entartungen, die Laster der Kultur nicht im Bilde der That, sondern im Bilde des Thäters, im Bilde seiner elenden Nacktheit. Wie das Drama der letzten Jahre nicht Handlungen, sondern Charaktere darzustellen suchte, so war auch Rops ein Charakteristiker. Er hob das Laster in der abschreckendsten Gestalt aus der Pfütze und gab es preis — nicht unserer Begier, sondern unserem Abscheu. »Aus jedem Stein,« sagte er einmal, »auch wenn er noch so beschmutzt in der Gosse des Lebens liegt, vermag man den göttlichen Funken zu schlagen.« Alles, auch das Abscheulichste verklärt seine Kunst. Und er hat des Abscheulichen genug gethan. Alles, auch das Gemeinste, hob sein gewaltiger Humor in das Gebiet der Kunst. Und seine Satire bestand darin, das Weh der Welt aus der Geschlechtsperspektive zu betrachten.

Auch Rops war ein Wahrheitssucher. Er suchte sie in der Natur, deren getreuer Schüler er immer blieb. Er hat alles, alles nach Modell gezeichnet. Und er war ein vorzüglicher Zeichner. Sein Kontur ist tadellos. Aus seiner Linie sieht man, wie er die Natur liebte. Er sah den Tod und den Teufel — sonst hätte er sie nicht zeichnen können.

Rops sah im Weibe das Schicksal. Er sah das Weib als Opfer und als Henker. Er sah den Mann als Spielzeug in den Händen des Weibes und das Weib selbst als Werkzeug einer furchtbaren Macht. Und dieser Macht gab er die Züge Satans.

Rops, den man einen Satanisten und Erotiker nennt, mag diese beiden Titel als treffenden Witz empfunden haben. Er — der Erotiker — hat unbarmherzig und mit Spott und Ironie die Abgründe und Schrecken der sinnlichen Liebe gezeigt.

Rops war Don Juan und Faust zugleich. Das Verschmelzen dieser beiden Naturen gab seinem Wesen das Gepräge. Keiner ist noch so weit vorgedrungen in die verborgensten, grauenvollsten Tiefen menschlichen Empfindens wie er. Er sah die heissen Schlangen der Lüsternheit sich in feuchten Ringen um die Leiber schlingen, er sah die Glieder sich winden in Krämpfen. Er sah das Kreuz errichtet, an das der Mensch das Göttliche, die Liebe geschlagen mit grausamen, wütenden Hammerschlägen. Und er sah alle Martern, die der Mensch ersonnen, um dieses Göttliche zu schänden. Aber er war auch ein Ernster, ein Strenger. Er wollte als Moralist wirken, als solcher genommen wer-

F. Rops, Das Weib mit dem Harlekin.
Radierung.

Digitized by Google

den. Er zeigte die Sünde, um von ihr abzuschrecken, er führte in die Hölle, um den Weg zum Himmel zu weisen. Er verachtete und verfluchte die Dirne, weil sie sein Weibideal schändet. Auf seinem berühmten Blatte ‹La femme au cochon› folgt mit verbundenen Augen das Weib dem Schwein, das sie führt. Das ist eine wilde und groteske Anklage. Rops war der Dichter des Lasciven und der Meister des Obscönen. Aber bei ihm ist das Lascive grotesk, das Obscöne grandios. Keiner hat noch so die Unzucht gebrandmarkt wie Rops, der sie zu schildern wagte. Er war ein grimmer, anklagender Erotiker; er klagte an: die Gesellschaft und den Mann, das Weib und das Laster. Rops schildert den Kampf zwischen Mann und Weib, zwischen Laster und Gesellschaft. Er zeigt den Mann als Verführer und Ausbeuter, er kennt den Alp des entarteten Weibes, der auf den Männern lastet. — Aber er hat nicht nur den Satan im Weibe gezeigt, sondern auch den Himmelsboten in ihr. Kein Meister des 18. Jahrhunderts hat ein Mädchenkörperchen mit so viel knospender Anmut, mit so zartem Reiz darzustellen gewusst wie er.

F. Rops, Alles ruhig in Warschau. Lithographie

Und mit dem Teufel zeichnet Rops den Tod, der hinter ihm lauert. Einen Totentanz der Sinne bedeuten seine Blätter. Der Tod entkorkt den Champagner des Genusses, sitzt hinter Rosen und Veilchen, hebt die Vorhänge des Schlafgemaches, ist Kuppler und Zuhälter. Aber Holbeins alter Knochenmann ist heute durchaus modern geworden. Er trägt den Frack, und eine Blume ziert sein Knopfloch. Nur sein böses, triumphierendes Lächeln ist das gleiche geblieben. Keiner hat es besser als Rops verstanden, in ein Lächeln alles Böse, alles Perverse zu legen. Der Gedanke an den Tod liess Rops niemals los. In allen Vermummungen kehrt er wieder. Bei allen tollen Ausflügen seiner Phantasie in die entlegensten philosophischen Gebiete ist er der treue Begleiter. Rops vermag, so scheint es, gar nicht zu philosophieren, ohne an den Tod zu denken. Man könnte sagen, Rops schiebt Kegel nach Ideen mit einem Totenkopf als Kugel. Nicht immer trifft er das Ziel. Manches seiner allegorischen und symbolistischen Blätter ist abstrus und verworren und unverständlich, wie es dunkle Träume sind, über deren Bedeutung man beklommen sinnt.

Rops ist Realist und Idealist, Experimentator naturalistischer Observanz und Mystiker. Rops hat das Hässliche und das Schöne im Weib geschildert, das Hässliche mit der rücksichtslosen Hand, dem unerbittlichen Auge des Forschers, das Schöne mit dem verklärenden Pinsel des Romantikers. So berührt er sich denn in seltsamer Weise mit allen unseren grossen Realidealisten: Mit Stuck, mit Klinger, dessen

»Salome« ganz ropsisch ist – mit Böcklin, mit Rodin. — Aber Rops ist eigentlich ganz nur verständlich, wenn man die Litteratur seiner Zeit verfolgt und kennt. Er, der Jesuitenschüler, ist als bildender Künstler eigentlich immer Litterat geblieben. Er war ein Bücherwurm und ein Gelehrter, ein Lyriker und ein Satyriker. Rabelais, Poë, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly haben seinen Geist gemodelt und befruchtet. Sein Satanismus war vor allem ein litterarisches Gewächs, dem Beete der »Fleurs du mal« von Baudelaire entsprossen. Und wie er von der Litteratur seine Anregungen empfing, so hat auch er wieder auf das Schrifttum der Gegenwart durch seine Phantasie eingewirkt. Mancher ist ihrem Zauber verfallen zu seinem Verderben, mancher hat von ihr tiefe und grosse Eindrücke erfahren.

Freilich, die Zahl der Kenner ist nicht übergross. Die besten Blätter kann man nicht öffentlich ausstellen. Rops selbst liebte es, als der Einsame zu gelten, als der Aristokrat, der seinen Umgang wählt. Octave Mirbeau erzählt von ihm eine kennzeichnende Anekdote. Rops trifft in einem Salon einen sehr reichen, sehr eitlen, sehr hochmütigen sogenannten »Mäcen«, einen jener impertinenten Beschützer der Künste, die da glauben, für ihr gutes Geld die Künstler wie Lakaien behandeln zu dürfen. Der Gönner also wendet sich an Rops mit den Worten: »Sie sind sehr talentiert, Herr Rops, aber Ihre Blätter sind verteufelt schwer zu haben! Wie kommt das? Seit fünf Jahren gebe ich dem Kunsthändler C . . . . . den Auftrag, mir einige Ihrer Serien zu beschaffen, und seit fünf Jahren —«, »können Sie keine kriegen!« fiel ihm der Meister ins Wort. »Das ist sehr einfach zu erklären. Ich habe eben dem Kunsthändler C . . . . . verboten, Ihnen ein Blatt von mir zu verkaufen. Entschuldigen Sie, mein Herr, aber ich bin wählerisch — auch bezüglich meiner Käufer!« Sprachs und ging davon.

F. Rops, Die Absynthtrinkerin. Radierung.

Und Rops that wohl daran, wählerisch zu sein, wenn die Umstände es ihm erlaubten. Seine Blätter sind nicht für jedermann. Sie sind ein Genuss für den Reifen, der ihren Sinn versteht, sie sind Gift für den Neugierigen, der das Curiose an ihnen beschnüffelt.

Rops beherrschte jede Technik. Er hat in Öl und Aquarell gemalt, er hat radiert und geätzt, Bleistift, Feder und Röthel benutzt. Die Steinplatte und die Kupfertafel behandelte er mit gleicher Meisterschaft. Aber als Radierer hat er doch den Gipfel seines Könnens erreicht. Er war zweifelsohne einer der interessantesten Stecher aller Zeiten.

Für einen Band Gedichte »Toute la lyre« von Stefan Mallarmé hat Rops das Titelblatt entworfen. Ein Mädchen von wunderbarer Keuschheit sitzt auf einem Thron und hält eine Leier, deren Saiten in den Himmel, ins Unendliche reichen. Zwei Hände, die Hände des Dichters, greifen in die Saiten. Und es ist, als seien sie losgelöst von aller Körperlichkeit, Hände der Seele! Von überall her aber recken sich andere Hände, Geisterhände empor zur Leier. Als ob das ganze Heer der Geister, die um uns weben, mitspielen wollte! Die feinen Füsse des Mädchens ruhen auf blöden, lorbeergekrönten Schädeln und Fratzen. In das Postament des Thrones ist ein Relief eingelassen, das den alten, zum Skelett abgemagerten Pegasus zeigt, wie er mit dem Gespenst des Dichters, das seinen Hals umklammert »ad astra!« strebt. Das ist der »Formpoet«, der Epigone. Und die Schädel und Fratzen sind die Reste der Philister, die Rops sein Leben lang gründlich hasste und dementsprechend höhnte. Zu den Sternen empor aber steigt das Lied von der göttlichen Leier, die das reine Weib festhält mit ihren liebegeweihten Händen.

Und dieses herrliche Blatt möchte man den gesammelten Werken Félicien Rops' voransetzen! —

DISIECTA MEMBRA

Von Walther Amelung in Rom

I.

Seit der *griechische* Boden begonnen hat — und nun wetteifert mit ihm auch das Meer — seine geheimnisvollen Tiefen aufzuthun und Schätze über Schätze dem goldenen Sonnenlichte und den schönheitsdurstigen Blicken der dankbaren Menschen wiederzugeben, Schätze, die vor Jahrhunderten und Jahrtausenden seinen gesegneten Scheitel mit ihrer vornehmen Pracht gekrönt, seitdem ist die Freude an dem ganzen gedrängten, wild durcheinander gewürfelten Reichtum *der* Museen, die ihre Fülle zum grössten Teile dem *italienischen* Boden verdanken, um ein Beträchtliches gesunken. Wiegt doch ein Fund, wie der Hermes des Praxiteles in Olympia, die ganze Masse von antiken Werken auf, die der Vatikan in seinen stolzen Sälen birgt; und sind es auch oft nur Trümmer, die das Schicksal bewahrt hat, so ist doch ihr Anblick wie ein Trunk ungemischten Götterweines, in den menschliche Unzulänglichkeit keinen Tropfen ernüchternden Wassers gegossen.

Und das ist bei fast all jenen Funden italienischen Bodens der Fall. Auch er hat einst Wunderwerke der antiken Kunst getragen, neben den eigenen römischen Schöpfungen den ganzen Raub, den seine siegreichen Feldherren aus dem tiefgebeugten Griechenlande heimschleppten; aber es ist, als ob die Wut der Zerstörer sich vornehmlich gegen diesen kostbarsten Besitz gerichtet habe, denn selten giebt uns der italienische Boden eines jener *griechischen Originalwerke* wieder, das dann in dem Gewirr der Museen aus der Masse des Aufgehäuften mit sieghafter Schönheit hervorleuchtet, aus der Masse der Skulpturen, in denen die im besten Falle geschickte oder gewissenhafte, meist aber gedankenlose Hand des *römischen Kopisten* gesucht hat, die mit genialer, sprühender Leichtigkeit geschaffenen Kompositionen der griechischen Meister ängstlich nachzuahmen. Wie ganz erstorben die Erfindungskraft in jenen Zeiten war, wie alle, die den Meissel führten, darauf angewiesen waren, das Überkommene zu wiederholen — römisches Porträt und erzählendes Relief lassen wir bei Seite — das erkennt man recht deutlich vor den unendlichen Listen von Kopien ein- und desselben Werkes, von dem oft die einzelnen Exemplare in allen verschiedenen Winkeln des römischen Weltreichs zu Tage gekommen sind. Nur eben soviel Selbständigkeit hat sich der Kopist gewahrt, um die Figur den speziellen Bedingungen seiner Bestellung entsprechend auszuführen; denn es war ihm natürlich nicht gleichgültig, ob sein Werk im Saal eines reichen Kunstliebhabers den Blicken nahe stehen oder auf dem Dache eines Gebäudes nur zur Dekoration dienen sollte; in unseren Museen aber stehen all diese verschiedenartigen Stücke friedlich nebeneinander.

Abb. 1. Weiblicher Kopf aus Pergamon. Ergänzt von Harro Magnussen

Und dennoch — hat man Auge und Herz gesättigt an der Freude über die griechischen Funde, so fliegen die wissbegierigen Gedanken immer und

Digitized by Google

immer wieder zurück zu den altbekannten Museen und suchen, wo sie dort anknüpfen können, um in der grossen Entwickelungskette der griechischen Kunstgeschichte Glied an Glied zu fügen. Und das kann uns niemals die kleine Anzahl der dem heimischen Boden entstiegenen Werke leisten; hier muss ein entsagungsvolles Studium all jener nüchternen Nachahmungen ergänzend eintreten und mit strenger Kritik sondern und sichten. Ist uns doch auch in ihnen ein so reiches Kapital an Schönheit erhalten, dass nur blasierte Gedankenlosigkeit sie ganz verwerfen könnte; und ist uns auch in manchen Fällen nur noch das Gerüst der Komposition geniessbar erhalten, so ist es eben doch erhalten und thut nach wie vor seine Wirkung.

Hier treten jedoch andere Thatsachen hindernd, dem Forschenden aber zugleich spornend, in den Weg. Den ganzen Reichtum der antiken Skulpturen Italiens haben die Sturmfluten der Völkerwanderung zerschlagen; was an Trümmern sich erhalten hatte, wanderte in die Kalköfen oder versank unter die Erde, aus dem es nach Jahrhunderten der Zufall wieder hervorzuziehen begann, und das zu einer Zeit, als man für die Schönheit dieser Reste vollste Empfindung hatte, aber von ehrfurchtsvoller, historischer Wertschätzung weit entfernt war. Die Künstler der Renaissance und der Folgezeit waren viel zu selbstständig und naiv, als dass sie sich nicht ohne weiteres die Berechtigung zuerkannt hätten, jene antiken Reste nach ihrem Sinne zu vervollständigen, wozu der fragmentarische Zustand sie ganz natürlich reizen musste. Das, was von der ursprünglichen Komposition geblieben, ward aber nur insoweit berücksichtigt, als es der eigenen Phantasie Anhalt gab zu einer neuen Schöpfung, die häufig unter Beseitigung etwa entgegenstehender Reste ausgeführt wurde. So entstanden seit dieser Zeit all jene mehr oder minder geschmackvollen oder gedankenlosen Ergänzungen, die unserem heutigen Empfinden so unerträglich geworden sind, mögen sie von der genialen Hand Benvenuto Cellini's stammen oder von der sorgfältigen Hand Thorwaldsen's, der in Wahrheit dem innersten Kerne der antiken Kunst noch fremder gegenüberstand, als seine Vorgänger.[1]) Noch schlimmer aber als die Ergänzungen sind die Zusammenfügungen antiker Teile, wobei die vollkommene Unkenntnis all der vielseitigen Entwickelungsstadien, die die antike Kunst durchlaufen hat, zu den ungeheuerlichsten Konsequenzen führte. Man denke sich eine Madonna des Trecento ausgestattet mit einem Kopfe des Bernini! — ebenso aber gab man Torsen der phidiasischen Zeit Köpfe der hellenistischen oder römischen Epoche und umgekehrt. »Die Antike« war ein fester, einheitlicher Begriff, und erst Winckelmann's Genius erkannte auch in ihr die Wandelungen des Werdens und Vergehens, wie sie allem Menschenwerk beschieden sind, in nebelhaften Umrissen.

Abb. 2. Weiblicher Kopf aus Pergamon. Ergänzt von Harro Magnussen

Diesen ganzen Karnevalswirrwarr der Museen alten Stils muss entwirren, wem es damit Ernst ist, die kostbaren Elemente antiker Darstellungen reinlich herauszuschälen.

Und noch ein Hindernis: wie schon im Altertum die Wiederholungen ein und desselben Originales

1) Wie unendlich schwer gute Ergänzungen herzustellen sind, haben die Misserfolge der Berliner Konkurrenzen bewiesen. An dem bekannten Frauenkopf aus Pergamon war fast nur ein Stück der Nase und der Haare zu ergänzen. Die beiden preisgekrönten Arbeiten von Begas und Felderhoff, die im Berliner Gipsmuseum ausgestellt sind, genügen durchaus nicht; sie geben dem Kopf mit seinen runden weichen Formen eine ziemlich spitze Nase, deren Löcher zu weit nach vorn geführt sind. Auch im Leben haben Menschen mit einem so weichen Formencharakter eine rundliche Nase mit kleinen runden Löchern; aus der Antike hätten zum Muster dienen können die etwa gleichzeitigen Nasen des Anytos aus Lykosura und eines

Digitized by Google

über alle Teile des Reiches zerstreut waren, so sind sie es heute über alle Museen der Welt; ja es kommt vor, dass sich Teile *eines* Werkes an verschiedenen Orten befinden. Aus all diesen in verschiedenster Weise erhaltenen Resten muss versucht werden, ein Bild wieder zu gewinnen, das dem einstigen, gemeinsamen Originale möglichst genau entspricht. Deshalb hat man in unserer Zeit, in der diesen Studien mit der Photographie eine unschätzbare Hilfe geschaffen wurde, begonnen, all jene weit verstreuten Fragmente, auch das unscheinbarste, den Forschenden, auch dem an die Scholle Gebannten, bekannt zu geben; Vorarbeiten, die, vereint mit jenen Entwirrungsarbeiten in den alten Museen, alle einem gemeinsamen Ziele zudrängen: es muss in absehbarer Zeit gelingen, was von so umhergeschleuderten Teilen einer Komposition erhalten ist, als zueinander gehörig zu erkennen und auf diese Weise immer mehr antike Schöpfungen so vollkommen wie möglich wiederzugewinnen, die disiecta membra wieder zu einem Körper zu vereinigen. Und weiter und höher hinaus liegt ein anderes Ziel: wie die Erkenntnis, so muss auch die thatsächliche Wiedervereinigung gelingen; nicht im Marmor — das ist undenkbar —, sondern im gefügigeren Gips oder besser Marmorstuck. Es kann uns auf die Länge nicht genügen, nur immer zu wiederholen: Dieser Kopf gehört zu jenem Körper. Wir *müssen* die Vereinigung mit Augen sehen und geniessen können, und — noch ein wichtiger Schritt — den Figuren, die im Original in Bronze gearbeitet waren, müssen die plumpen, nur dem Marmor zur Stütze notwendigen Stämme weggeschnitten und die dunkle, glänzende Farbe des Metalls mit all ihren Lichtern und Reflexen gegeben werden.[1])

Aber der Leser wird mit bedenklichem Kopfschütteln meinen, all das seien phantastische Forderungen, im besten Falle interessante Spielereien, die von vornherein in den wenigsten Fällen ausführbar sein und, wenn auch, der Anschauung dessen, was die Antike geleistet, kaum wesentliche Förderung bringen dürften. Hier einige Proben vom Gegenteil.

Auf dem Boden des antiken Ortes Bovillae am nördlichen Fusse der Albanerberge war in einer Tenuta der Familie Colonna das Fragment eines Frieses gefunden worden, auf dem dargestellt ist, wie der Leichnam eines jugendlichen Heros von zwei Genossen aus der Schlacht nach Hause getragen wird; neben dem Leichnam sieht man einen alten Mann gebeugt am Stabe einherschreiten. Die Arbeit des Stückes, das sich heute im Palazzo Colonna zu Rom befindet, ist dekorativ, die Komposition sehr ausdrucksvoll. Da wurde es Mitte des vorigen Jahrhunderts bekannt, dass sich in dem Kloster der griechischen Mönche zu Grottaferrata ein weiteres Stück der gleichen Darstellung befinde, das unweit der Fundstelle des ersten zu Tage gekommen sei; ja, es ergab sich, dass dieses Stück unmittelbar an jenes, d. h. an seiner linken Seite anpasse; und damit wurde die Darstellung fast vollständig. Leider war das Fragment in Grottaferrata ergänzt worden, so dass eine direkte Vereinigung der Gipsabgüsse bisher unmöglich gewesen ist. Unsere Abbildung (3) giebt den Versuch einer Rekonstruktion mittels zweier Photographien, der notwendig unvollkommen ausfallen musste, aber doch eine Ahnung von der Schönheit des Ganzen giebt. Links kommen hinzu: die Figur des Tragenden, zwei Waffengefährten, von denen der eine Helm und Schild des Gefallenen trägt, der andere trauernd das Haupt neigt, vor allem aber jene rührende alte mütterliche Gestalt, die dem gebückten Greise bescheiden mit kummervollem Antlitz folgt. Die Darstellung giebt augenscheinlich ein Ereignis aus der Heroendichtung wieder und der Tote wird Meleager zu nennen sein; dann wären die beiden Alten nicht — was man sonst geneigt wäre anzunehmen — Vater und Mutter, sondern Pädagog und Amme, die beiden Pfleger der Kindheit des Erschlagenen, die beim Herannahen des Trauerzuges aus dem Hause geeilt sind und ihn nun in stummem Schmerze geleiten; die Verzweiflung der Eltern und der jugendlichen Gattin wäre dann auf einer zweiten Reliefplatte dargestellt gewesen; das Ganze aber hätte einen fortlaufenden, vielleicht durch Pilaster in einzelne Felder geteilten Fries gebildet. Bleibt all das nur Annahme, so ist doch die Hauptsache durch die Zusammensetzung auch für uns wiedergewonnen: eine fest in sich verschlungene Gruppe, voll des wahrsten Ausdruckes einfachster Handlung und tiefster Gefühle, alles beherrscht von der einen düsteren Stimmung ergreifender menschlicher Teilnahme und Trauer[1]).

Die Besucher des lateranensischen Museums erinnern sich eines schönen römischen Reliefs im ersten Zimmer, das eine Prozession verschiedener Togati und Lictoren darstellt (s. Abb. 4); Thorwaldsen soll die zwei fehlenden Köpfe ergänzt haben, und die Hauptfigur hat bei dieser Gelegenheit den Kopf des Kaisers Trajan erhalten. Im Hintergrunde sieht man in flachem Relief die kannelierten Säulen eines Tempels; sie gaben den ersten Anlass zu der Entdeckung der Fortsetzung des Reliefs nach oben, auf der die Säulen-

weiblichen Kolossalkopfes im kapitolinischen Museum. Es freut mich an dieser Stelle eine meiner Meinung nach weit gelungenere Ergänzung des Kopfes von Harro Magnussen veröffentlichen zu können; s. Abb. 1 u. 2.

Eine hervorragende und in allen wesentlichen Punkten unanfechtbare Restauration ist die Wiederherstellung der Giebel des Zeustempels von Olympia im Dresdener Albertinum (Olympia III, T. XVIII—XXI); ebendort hat man bei der Ergänzung der antiken Skulpturen des Museums Abgüsse besser erhaltener Wiederholungen verwendet; ein vortreffliches Prinzip, das aber bisher an anderen Orten kaum in einzelnen Fällen nachgeahmt worden ist.

1) In Köln ist von der Kunstanstalt A. Gerber eine Reihe derartiger Restaurationen hergestellt worden, von denen einige zur Dekoration der pompejanischen Zimmer im Wallraf-Richartz-Museum ebenda verwendet sind. Eine von ihnen bilden wir im nächsten Hefte bei der Fortsetzung des Aufsatzes ab.

1) Braun, Bullettino dell' Istituto 1838, p. 22 ff.; Amelung bei Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen, Text zu Nr. 1162

Abb. 3. Heimbringung der Leiche eines jugendlichen Kriegers
Rechte Hälfte im Palazzo Colonna in Rom, linke in Grottaferrata

hälse mit den Kapitellen, dem Gesims und der linken Hälfte eines Giebels dargestellt sind[1]). Dieses Fragment war nach mannigfachen Irrfahrten ins Thermen-Museum gelangt. Man hatte schon längst erkannt, dass auf ihm die dem Forum zugekehrte Seite des Tempels der Venus und Roma wiedergegeben sei, eines Gebäudes, mit dem der Kaiser Hadrian die Höhe zwischen Forum und Kolosseum gekrönt hatte; seinen Kopf also, nicht den des Trajan, müsste jene Figur auf dem unteren Fragment tragen, wenn es nicht durch den Vergleich mit analogen Darstellungen sicher wäre, dass sich die Gestalt des Kaisers erst weiter rechts auf einem jetzt verlorenen oder noch nicht wiedergefundenen Teile der Komposition befand. Durch die Zusammensetzung der beiden Fragmente ist es klar geworden, dass eine feierliche Funktion vor der Front des Tempels im Beisein des kaiserlichen Erbauers dargestellt war.

Liegt in diesem Falle der Gewinn mehr in der Aufklärung über die historische Stellung des Werkes und der deutlicheren Erkenntnis des Gegenständlichen als in der Erhöhung des künstlerischen Genusses, so kam dieser allein auf seine Rechnung bei der Vereinigung von zwei anderen Relieffragmenten.

Auf dem Palatin hatte man Teile eines Reliefs gefunden, das zwar durch seine geringwertige Arbeit verriet, dass es lediglich zur Dekoration eines der stolzen Kaiserpaläste bestimmt gewesen, in dessen Komposition sich aber ein edles Vorbild aus der Zeit des peloponnesischen Krieges kundgab, so dass es die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich ziehen musste trotz seines trümmerhaften Zustandes (s. Abb. 5). Drei Frauen stehen nebeneinander; ein intimes Verhältnis waltet zwischen den beiden links stehenden, während die rechte im Begriffe scheint, sich abzuwenden: augenscheinlich eine jener stillen Darstellungen, die alle unter dem Zeichen des phidiasischen Einflusses stehen — ich erinnere an das Relief mit Orpheus, Eurydike und Hermes — in denen sich ein bedeutsamer, für das ganze Dasein entscheidender Augenblick eben vorbereitet; die Figuren — es sind immer nur drei — sind ganz eingesponnen in tiefes Sinnen und zartes, übermächtiges Empfinden, so dass auch wir widerstandslos hineingezogen werden in die ernste Stimmung, die aus den Darstellungen herausklingt und uns umzieht wie die sanften Tonwellen einer schwermütigen Melodie. Ein anderes derartiges Werk soll uns nachher beschäftigen.

Es war demnach ein bestechender Einfall, als in dem palatinischen Relief eine Darstellung aus der Niobe-Sage vermutet wurde. Niobe und Leto waren einst verbunden in Freundschaft, die erst der Übermut

1) Petersen, Römische Mitteilungen 1895, p. 244 ff. T. V. In dem Giebel rechts die schlummernde Rhea Silvia, zu der Mars herabschwebt (nur seine Beine sind noch sichtbar); links die Gruppe der Wölfin mit den Zwillingen und zwei erstaunt entweichende Hirten; ganz in der Ecke zwei Widder.

der Niobe zerstörte. Hier sei nun der beginnende Bruch zwischen den Freundinnen und der Versuch seitens einer dritten Genossin, noch eine Versöhnung herbeizuführen dargestellt; die Mittelfigur wurde Niobe, die rechte Leto, die linke nach einer anderen Darstellung des gleichen Gegenstandes Phoibe genannt. Damals war nichts erhalten als der Oberkörper der linken mit Kopf, die Körpermitte der mittleren und der grösste Teil des Körpers der dritten; da die mittlere ihre Rechte wie bittend zum Kinn der linken erhebt, dachte man sich auch die Köpfe der beiden einander zugewendet und meinte, Niobe bitte die Phoibe, versöhnend einzugreifen. Da fand sich an einem selten besuchten Orte, im Giardino della Pigna des Vatikans, die Büste der mittleren mit dem Kopfe; Bruch passte auf Bruch, und im Thermen-Museum, wo sich jetzt das palatinische Relief befindet, wurde ein Abguss des neuen Fragments an seiner Stelle eingefügt[1]) Vor langer Zeit muss jenes Stück vom Palatin in den Vatikan gelangt sein. Hier sieht man nun den Kopf der mittleren diademgeschmückt und stolz nach der rechten Seite gewendet; deutlicher als vorher wurde es, dass eine Entscheidung sich vollzieht zwischen der mittleren Frau und der rechten; aber unmöglich scheint es, noch daran festzuhalten, dass die linke bestimmt sei, eine Vermittelung herbeizuführen. Lösen kann uns das Rätsel einst der Fund einer anderen Wiederholung oder — wer wird an der Möglichkeit zweifeln? — die Entdeckung des fehlenden Teiles mit dem Kopfe der rechten Figur, in dessen Wendung und Ausdruck schon die Lösung liegen könnte.

1) Amelung, Römische Mitteilungen 1899, p. 3ff. T. I.

Nun zu jenem anderen Relief verwandter Art (Abb. 6). Dargestellt ist ein Vorgang in den schauerlichen nächtlichen Klüften der Unterwelt. Herakles — wir sehen ihn links auf dem Relief — ist hinabgestiegen, um den Kerberos, den hütenden Wächterhund jenes Reiches, emporzutragen; da trifft er in fürchterlicher Gefangenschaft zwei seiner Heldengenossen lebend zwischen den Schattenbildern der Toten: Theseus und Peirithoos. Sie waren frevlentlich hinuntergezogen um eines kostbaren Raubes willen, um die schöne Königin jener stillen Welt, Persephone, selber zu entführen. Da werden sie zur Strafe festgebannt auf felsigem Sitz. Herakles erfasst tiefes Mitleiden mit den Unglücklichen, und er erreicht durch sein Bitten, dass wenigstens Theseus mit ihm zum Sonnenlicht zurückkehren kann. Ihn sehen wir auf dem Relief rechts stehen, schon gelöst vom Zauber und bereit, dem Befreier zu folgen. In der Mitte sitzt der Arme, der nun allein zurückbleibt; noch scheint er sein Schicksal nicht zu ahnen, denn lebhaft wendet er sich um nach Herakles, als erwarte nun auch er gelöst zu werden; voller Mitleid und stiller Trauer neigen sich zu ihm die Blicke der beiden Freunde. Die ganze Schwermut, die das bange Zögern vor dem letzten Abschied zu langer Trennung umdüstert, lagert drückend über dieser Gruppe. Zwar von dieser Stimmung ist in den Köpfen, die auf der vollständigsten Wiederholung im Museo Torlonia in Rom der Ergänzer dem Peirithoos und Theseus gegeben hat, nichts zu spüren; doch ist es gelungen, den Kopf des Theseus mit seiner antiken Beischrift — er muss ursprünglich zu einer anderen Wiederholung gehört haben — im Berliner Museum nachzuweisen[1]) Eine Ein-

Abb. 5. Relief mit drei Frauen. Die Büste der mittleren im Vatikan, das Übrige im Thermenmuseum in Rom

1) Helbig, Monumenti dei Lincei 1892, p. 673ff. T. Nr. 2. Vergl. von demselben Verfasser ›Führer durch die Sammlungen klassischer Altertümer in Rom‹ Nr. 870. Dass Herakles versuche, den Peirithoos loszureissen, ist durch seine Stellung ausgeschlossen; er müsste ja ausserdem mit der

Abb. 4. Prozession vor einem Tempel. Untere Hälfte im Museo Lateranense, obere im Thermenmuseum zu Rom

Abb. 6. *Herakles, Peirithoos und Theseus in der Unterwelt. Kopf des Theseus (r.) im Königlichen Museum zu Berlin, das Übrige im Museo Torlonia zu Rom*

fügung dieses Kopfes in die Darstellung des Reliefs war bisher nur in einer Zeichnung versucht worden; wir geben statt dessen den Versuch einer Zusammensetzung mittels zweier Photographien. Auch hier ist zu hoffen und nicht daran zu verzweifeln, dass uns ein glücklicher Fund den einzig noch fehlenden Bestandteil, den Kopf des Peirithoos wiederschenken werde.

Darin, dass alles in dieser Darstellung nur Stimmungsausdruck ist und Stimmung erregen will, tritt das Relief, und die anderen, die ihm nahe stehen, in engste Beziehung zu den Grabreliefs, auf denen einzelne Figuren in Sinnen verloren oder Familiengruppen in stillem liebevollen Beisammensein den Trauernden an den Gräbern die holdesten Bilder des Lebens wie in dem ruhigen Licht einer sanfteren Sonne zeigten.

(Fortsetzung folgt.)

Rechten zufassen, und endlich trägt der linke Arm das Löwenfell lose übergeworfen; dadurch allein ist jeder Gedanke daran ausgeschlossen, dass er etwa mit dem Versuch beschäftigt wäre, den Peirithoos zu befreien.

E. EINSCHLAG

DER junge Künstler, der sich hier zum erstenmale den Lesern der Zeitschrift für bildende Kunst vorstellt, führt sich aufs vorteilhafteste ein. Denn das flackernde, wilde Boulevard-Bild von Degas (Paris, Luxembourg), das er mit feinem Verständnis und glücklichem Anpassungsvermögen an die Technik mit der Radiernadel wiedergegeben hat, wird kein Beschauer so leicht vergessen.

Einschlag ist erst 23 Jahre alt; er ist in Leipzig geboren, besuchte die dortige, später die Münchner Akademie, wo er Schüler von Peter Halm wurde. Seine Leistungen wurden bald bemerkt, 1900 erhielt er eine silberne Medaille, und einige Kabinette erwarben seine Blätter. — Unter den Originalradierungen, die wir von ihm sahen, ist eine »Dämmerung« betitelte weibliche Aktstudie durch die tonige, konturlose Behandlung besonders erwähnenswert. — Gegenwärtig arbeitet der Künstler an einer sehr grossen Platte nach Ferd. Goetz; wir hoffen, ihm noch später auf fortschreitendem Wege zu begegnen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Berlin SW., Dessauerstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

El Baño de la Cava   Puente de San Martin

Gesamtansicht von Toledo

ARABISCHES AUS TOLEDO

TOLEDOS Lage erscheint uns als ein Beweis für die Willkür, mit der Mutter Natur oft bei ihren Schöpfungen vorzugehen pflegt. Was zwang den Tajo seine alte Richtung zu verlassen und, statt sich mühelos durch die Vega, die fruchtbare Ebene, zu bohren, in weitem Kreise seinen Weg durch die harten Felsen zu brechen? So wurde eine Art Halbinsel aus dem öden Gebirge herausgeschält, auf drei Seiten vom Wasser umspült, eine natürliche Festung.

Auf diesem siebenhügeligen Granitblock erhebt sich — grau in grau — die uralte, einst so lebensvolle, jetzt so totenstille Stadt, ein Protest des Orients gegen das Abendland. Ihre Strassen düster und menschenleer, mit holperigem Pflaster, in ewigem bergauf bergab ein wirres Durcheinander von tausend Ecken und Winkeln, nirgends einen freien Ausblick, aber überall Schatten bietend; dabei so eng, dass nur in den wenigsten ein Wagen fahren kann. Und auch dort mussten manchmal für die vorspringenden Naben der Karren erst tiefe Rillen in die Mauern gehauen werden. Die Häuser aussen kahl, fensterlos, unfreundlich, oft mit schweren, eisenbeschlagenen Portalen, die man selten offen sieht. Aber hat man das Gitter des Vorplatzes, des *Zaguan*, hinter sich, so umgeben drinnen luftig und hell die Gemächer den kühlen, fliesenbelegten Hof, auf dem sich in der warmen Jahreszeit das ganze häusliche Leben abspielt, während die oberen Stockwerke mit ihren Galerieen als Winterwohnung dienen.

Hof eines Wohnhauses in Toledo

Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man Toledo die arabischste aller spanischen Städte nennt.

Von dem, was die Römer im alten Toletum geschaffen, sind nur dürftige Trümmer erhalten, ganz zu geschweigen von den Goten, an die eigentlich kaum noch etwas anderes als ein Teil der Stadtmauer erinnert; und das christlich-castilianische Leben erstarrte, als Philipp II. die Residenz nach Madrid verlegte. Den Spuren der Muslimen aber begegnet der Reisende auf Schritt und Tritt; ihr Geist umweht uns noch heute, obwohl wir von so vielen und vielleicht den besten ihrer Werke kaum mehr die Stätte wissen.

Und dieses Aufgehen einer längst entschwundenen fremden Welt vor unseren Augen, das ist es gerade, was einen Besuch der verwunschenen Stadt so überaus lohnend macht.

* * *

Nach mehrjähriger Belagerung zog am 25. Mai 1085 Alfons VI. durch die alte Puerta de Visagra in Toledo ein. Als der Zug der Sieger nun die zweite Befestigung mit der Puerta de Valmardones passiert hatte, da kniete — so berichten die alten Chronisten das Pferd des Cid nieder, ohne dass der Reiter es vom Platze zu bringen vermocht hätte, was angeblich den König bewog, alsbald die erste Messe in einer nahen kleinen Moschee zu hören. Es ist die heutige ERMITA DEL CRISTO DE LA LUZ, oder, wie der genaue Name lautet, »del Santo Cristo de la Cruz y Nuestra Señora de la Luz«, und der Schild, den König Alfons dort zur Erinnerung stiftete, hängt heute noch an seiner Stelle.

Der Boden ist seit alter Zeit geheiligt. Denn wenn die Toledaner Überlieferung Recht hat, so bestand am selben Orte bereits in der Mitte des sechsten Jahrhunderts ein Gotteshaus, von dem die Legende mancherlei zu erzählen weiss. Verbürgt ist jedoch erst, dass die Moschee, nachdem sie, wie gesagt, dem christlichen Dienste geweiht worden war, durch Bischof Bernhard bereits gründlich restauriert werden musste. Genau hundert Jahre später schenkte sie Alfons VIII., der Gute, den Johannitern, und um diese Zeit muss das jetzige schmale Querschiff im Osten angelegt worden sein. Wenigstens entdeckte man im Jahre 1871 in einigen seit langem vermauerten Nischen desselben mehrere Wandgemälde, die etwa dem Ende des 12. Jahrhunderts angehören könnten. Gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts erwiesen sich dann abermalige umfassende Reparaturen als nötig, bei welcher Gelegenheit eine nochmalige Erweiterung

El Cristo de la Luz in Toledo. Nordwestfront

nach Osten stattfand in Gestalt der polygonalen Apsis, die Kardinal Mendoza im Mudéjarstil ausführte. Ich komme auf dieses Wort noch zurück. Noch später kam schliesslich ein in die Strasse hineinragendes Vestibul hinzu, hinter dessen Putz bis zum April 1899 die alte Fassade mit ihrer aus Ziegelsteinen zusammengesetzten Inschrift verborgen lag, so viel ich weiss der einzigen ihrer Art in Spanien. Seit im Jahre 1857 der letzte Komthur verstarb, hat sich die *Comision de monumentos históricos y artísticos* der Kapelle angenommen.

Doch nun hinein in den heiligen Raum, zu dem der fremde Kunstfreund zuerst den Schritt in Toledo lenken sollte!

Da beobachten wir den Sohn der Wüste, noch unfähig eigene Formen zu erfinden, wie er in ge-

wohnter Weise nicht nur wahllos die Baumaterialien, die er am Orte antrifft, sondern auch ohne weiteres die Formensprache sich aneignet, welche schon durch die Goten in Spanien heimisch geworden war. Es ist ganz der arabisch-byzantinische Stil der Omejjaden, den uns leider bloss noch sehr wenige Bauten lehren.

Der heutige Vorraum, die ehemalige Moschee, misst nur etwa $6^{1}/_{4}$ Meter im Quadrat. Auf vier verschieden starke und nicht sehr hohe Marmorsäulen, möglichen Falls noch vom Bau der alten Kirche stammend, stützen sich strahlenförmig ausgehend zwölf ganz glatte Hufeisenbogen[1]): das Ganze bildet also gewissermassen drei Schiffe, welche durch drei andere rechtwinklig geschnitten werden, im Prinzip genau wie bei der Kathedrale von Córdoba. Erst bei der Tieferlegung des Fussbodens im Früjahr 1899 kamen die Basen der Säulen wieder ans Licht. Die Kapitäle, zwei korinthische, ein dorisches und ein ausgesprochen christliches, wurden offenbar einstmals von verschiedenen Gebäuden zusammengesucht und in einer stellenweise recht barbarischen Weise für ihren Zweck passend gemacht; wie gewöhnlich ruhen die Anfänger der Bogen noch auf trapezartigen Vorsprüngen, die den byzantinischen Polstersteinen entsprechen. Die oberen Scheidewände der Räume sind weiter mittels einer Reihe von Arkaden durchbrochen, um Leichtigkeit und Licht in die Konstruktion zu bringen, im mittelsten Viereck Ajimeces[2]) mit Kleeblattbogen und Holzsäulen, deren Kapitäle bis auf eines verschwunden sind, im übrigen jedoch einfache oder doppelte Luken derselben Wölbung. Der erstere Raum geht schliesslich in ein Achteck über und ist ausserdem etliche Fuss höher als die übrigen, was zur Anlage eines nochmaligen, rein ornamentalen Bogenkranzes Veranlassung gab. Die neun Kuppeln endlich, welche nach echt byzantinischer Art den Raum überdecken, sind sämtlich verschieden gestaltet; dicke Rippen in Gestalt von runden und spitzen Hufeisenbogen und anderen von Kleeblattform vereinigen und schneiden sich zu einem lebendigen Spiel von allerlei Figuren. Den beiden Endkuppeln des mittleren Langschiffes sieht man es ausserdem an, dass einst durch Öffnungen in ihrem Scheitel das Licht hereinfiel, und auch die Hauptkuppel wurde damals wohl durch mehrere Fenster erhellt. Jetzt ist droben alles wie von Rauch geschwärzt, und doch bekommt man hier eine leise Ahnung von dem, was wir in Córdoba verloren haben. — Die Umfassungswände zeigen dagegen nur noch geringen Schmuck; das beste ist an der Südostwand des mittleren Querschiffes eine niedliche Verknüpfung runder und dreizackiger Bogen auf glasierten Terrakottasäulchen ruhend.

El Cristo de la Luz. Inneres

Die nordwestliche Langwand liegt frei nach dem Garten des Pförtners; man erkennt auch dort genau, was zur ersten Anlage und was zu den späteren Anbauten gehört. Nur das Querschiff tritt allerdings nicht besonders hervor, da man es bei der Renovierung im 15. Jahrhundert des einheitlichen Aussehens halber mit einer neuen, der Apsis gleichen Fassadenmauer umkleidete. Die dagegen aussen scharf markierten Hufeisenbogen der Moschee lassen ihrerseits wiederum die Vermutung nicht unberechtigt erscheinen, sie seien ehemals nach arabischer Art überhaupt offen gewesen. Dann hätte auch die Achse des Gebäudes jedenfalls entgegengesetzt zu der jetzigen Richtung nach Südosten, nach Mekka, gezeigt. Vielleicht auch sehen wir in dem kleinen Brunnen dort draussen noch ein Überbleibsel islamitischen Kultus'.

Das Baumaterial sind überall lange Ziegel mit oft unverhältnismässig dicken Fugen. Aus Ziegeln bestehen auch die Rippen der Kuppeln, die Flächen derselben aus hochkantig gestellten Steinen. Sicherlich ist aber das jetzige Dach nicht das ursprüngliche; nach den weiter oben erwähnten Durchbrüchen in mehreren Kuppeln kann man sogar annehmen, dass

1) Girault de Prangey (Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne ...) hat ganz recht, wenn er dem Ausdruck *arc en plein centre outre-passé* den Vorzug vor *arc en fer à cheval giebt*. Letzterer lässt in der That nicht die richtige Vorstellung zu.

2) *Ajimez* = rundes oder spitzes Bogenfenster in der Mitte durch eine Säule geteilt (Acad.).

Puerta de Visagra in Toledo

ehedem jede der letzteren nach aussen hin gesondert auftrat. —

Auch die schon genannte Puerta de Visagra ist uns erhalten geblieben. Sie wird bereits im Jahre 838 geschichtlich erwähnt und müsste somit als das älteste der bestehenden arabischen Bauwerke in Toledo angesehen werden, wenn nicht die beiden Spitzbogen an der Vorderfront des schwerfälligen Turmes dagegen sprächen. Wir werden weiter unten sehen, wann diese Art der Überwölbung zuerst vorkommt und woher sie stammt. Zum mindesten müssen wir daher mit einem späteren bedeutenden Umbau rechnen.

Den Namen *Visagra* (oder *Bisagra*) leiten einige, welche annehmen, dass bereits in vorarabischer Zeit ein Durchgang an derselben Stelle bestanden habe, von *via sacra* ab, so z. B. auf einer Inschrift am inneren Bogen der jetzigen Thoranlage, andere vom arabischen *bab schara* (Feldthor) oder *bab schakra* (rotes Thor).

Nach Fertigstellung des benachbarten neuen Thores gleichen Namens im Jahre 1575 ward das alte vermauert. Heute liegt es in einer Art Grube mehrere Meter tief unter dem Niveau der nahe vorbeiführenden Chaussee. —

Was sonst von Schöpfungen arabisch-byzantinischer Baukunst in Toledo auf uns gekommen, ist kaum der Rede wert.

Trotz feierlicher Zusicherung König Alfons' erlag schon ein Jahr nach der Einnahme der Stadt die *dschâmia*, die Hauptmoschee, dem Fanatismus der Reconquistadoren. Nach dem Zeugnis des Jesuiten Mariana war sie zwar »de edificio ni grande ni hermoso«, doch steht dies mit allem in offenem Widerspruch, was wir sonst von der Prunksucht arabischer Herrscher wissen[1]).

In der hochgelegenen Parochialkirche von San Roman sehen wir ebenfalls eine ursprüngliche Moschee, die auch nach der Eroberung der Stadt noch längere Zeit dem Islâm gedient haben muss, da sich ehemals arabische Grabsteine in derselben befanden, die nach dem uns erhaltenen Inhalte ihrer Inschriften auf die Mitte des 12. Jahrhunderts zu datieren sind. An den ehemaligen Bau gemahnen jedoch nur noch die vier Hufeisenbogen des Mittelschiffes. Auch der viereckige Glockenturm, eine Nachahmung arabischer Minarets, der wir in Toledo häufig begegnen, entstammt einer späteren Zeit.

Noch einige andere frühere Moscheeen, so namentlich die fast bis zur Unkenntlichkeit verbaute Casa de las Tornerias, und auch etliche Privathäuser könnte man hier nennen, z. B. das angebliche ehemalige Ordenshaus der Templer, in welchem sich interessante arabische Inschriften fanden. Von dem durch den Khalifen Jahja almamûn billâh in der Mitte des 11. Jahrhunderts erbauten, einst vielgepriesenen Alcázar, dessen Stätte heute wahrscheinlich das sogenannte Hospital de Santa Cruz, jetzt Kadettenschule für die

1) Der einzige karge Rest, der uns geblieben, ist leider nur ein Brunnenkranz von weissem Marmor, der bis vor etwa dreissig Jahren im Hofe des Waisenhauses von San Pedro Mártir stand und sich heute im Provinzial-Museum befindet. Um den oberen Rand zieht sich, durch einen schmalen Ring von Flechtwerk geteilt, in zwei Zeilen eine historisch wichtige kufische Inschrift folgenden Sinnes: »Im Namen des allbarmherzigen Gottes: der siegreiche zweifache Herrscher [d. h. der Civil- und der Militärgewalt] Abu Muhammed, Ismaïl ibn Abdurrahmân, ibn Dzu-n-nûn (Gott möge seine Tage verlängern!) befahl den Brunnen in der Moschee von Tolaitola (Gott möge sie behüten!) zu erbauen im ersten Monat Djumâda des Jahres 423« [14. April bis 13. Mai 1032 unserer Rechnung].

Brunnen, ehemals in der Grossen Moschee von Toledo

Inneres der Synagoge Santa Maria la Blanca in Toledo

Infanterie, einnimmt, ist aber überhaupt kein Stein erhalten geblieben.

* * *

Das Ende des 11. Jahrhunderts bedeutet in mehr als einer Hinsicht einen Wendepunkt in der Geschichte spanisch-arabischer Kunst. Seit langem schon waren die Fundgruben für Säulen, Kapitäle u. s. w. in den altrömischen Häusern und Tempeln erschöpft, die reichen Sendungen an kostbaren Baumaterialien blieben aus, welche die oströmischen Kaiser den Omejjaden für ihre Prachtbauten gespendet hatten; dasselbe geschah mit den byzantinischen Architekten und Handwerkern, so dass sich der Araber endlich ganz auf die eigenen Füsse gestellt sah. Als dann ferner die bedrängten Herrscher des Südens den mächtigen Almoraviden Jussuf ibn Taschfin aus Marokko gegen die Christen herbeiriefen (1085), da brachten die Berber, namentlich etwas später die Almohaden, einen frischen Zug und neue Motive aus Afrika mit. Der Spitzbogen gelangte neben dem Rundbogen zu Ehren, statt der Mosaiken brauchte man fast nur noch die einfacher zu verarbeitenden azulejos[1]), glasierte Kacheln, die sogar bald ein bedeutendes Ausfuhrgut nach dem Orient wurden, die Wände bedeckten sich mit üppigen Stuckornamenten, und neben den Inschriften aus schwerfälligen kufischen Zeichen, welche der Araber frühzeitig unter seine ornamentalen Elemente aufgenommen hatte, kommen nach und nach die Neski-Buchstaben auf, rund, graziös, oft von Blumen durchwunden.

In Toledo aber trat, wie in den übrigen eroberten Gegenden, das christliche Spanien das Erbe der Feinde an, jetzt selbst ein mehr im Kriegshandwerk als in den Künsten des Friedens geübtes Volk. Freilich verging ein Jahrhundert darüber, bis mit dem wachsenden Gefühl der eigenen Stärke bei der neuen herrschenden Rasse der alte Religions- und Nationalitätenhass sich legte, und auch dann noch bedurfte es des Vorbildes weiser Regenten, wie des zehnten Alfons, um endlich die beispiellose Verschmelzung des Ostens und des Westens herbeizuführen, welche Spanien durch mehrere Jahrhunderte einen höchst eigenartigen Stempel aufdrücken sollte. So entstand jene Stilnuance, welche die Spanier Mudéjarstil[2]) nennen. Die Berührung der Toledaner Baumeister — natürlich immer noch ausschliesslich Araber — mit ihren freien Kollegen des Südens war zwar einerseits nicht stark genug, um erstere ganz unbeeinträchtigt von den Traditionen ihrer neuen Nachbarn ihre künstlerischen Ideen ausleben zu lassen, aber andererseits doch nicht so schwach, als dass sich in den rückeroberten Landen der ursprüngliche byzantinische Stil ohne Beeinflussung durch die neuen afrikanischen Elemente erhalten hätte.

Da haben wir sogleich eines der hervorragendsten Werke, gewissermassen das Wahrzeichen des alten Toledo — ich meine die PUERTA DEL SOL.

Am Orte erzählte man mir, unser Kronprinz Friedrich Wilhelm habe sogar, als er seiner Zeit Toledo einen Besuch abstattete, das Thor in sein Notizbuch skizziert. Mag sein! Kein anderes arabisches Gebäude ist jedenfalls so gut erhalten geblieben oder erhalten worden. Da fehlt auch kein Steinchen an seinem Fleck.

Zwischen starken, zinnenbewehrten Türmen aus grobem Gussmauerwerk, einem viereckigen und einem halbrunden, um die sich hoch oben ein Kranz von Fenstern und Erkern zieht, öffnet sich, von schmächtigen Säulen getragen, ein majestätischer Spitzbogen, hinter dem der Weg durch eine Reihe von niedrigen, abwechselnd runden und spitzen Bogen führt. Alle diese sind hufeisenförmig eingezogen. Über dem Scheitel des Hauptbogens aber bringen am Mittelbau zwei Reihen ineinander geflochtener Ziegelarkaden Bewegung in die schweren Massen, die unteren glatt hufeisenförmig, die oberen ausgezackt und spitz. Angesichts dieser Zusammenstellung all der verschiedenartigsten Formen müssen wir, wie gesagt, einer Zeit des Überganges, also etwa dem zwölften Jahrhundert, die Schöpfung des Werkes zusprechen.

Die zwischen den beiden Bogen an der Aussenseite entstehende Fläche schmückt ein rundes Madaillon mit eingeschriebenem Dreieck, in welchem wir das Wappen der Kathedrale erkennen mit der Verleihung der Kasel an den hl. Ildefons — ein späteres Anhängsel — und weiter oben gewahren wir noch halbversteckt zwischen den Pfeilern der Arkaden ein kleines, roh gearbeitetes Marmorbild, zwei Frauen, die in einer Schale einen menschlichen Kopf tragen. Man sagt, dass Ferdinand der Heilige dem Alguacil Fernando Gonzalez, welcher zwei edle Doñas beleidigt hatte, das Haupt abschlagen, seine Güter einziehen und zum warnenden Exempel das Bild am Thore anbringen liess. — —

Nicht zum geringsten war bei dem Entstehen des Mudéjarstils aber ein Faktor massgebend, der an sich schon eine starke Hinneigung zum Orient bedeutete, nämlich die Juden. Römer und Goten, Araber und Castilianer zogen ins Land, seit alters her aber waren die Juden schon da; sie waren das eigentlich bleibende Element durch alle Stürme der Jahrhunderte.

›Wir andern sind von heut', sie aber reichen
Bis an der Schöpfung Wiege, — — ‹.

Sie leisteten, so sagt man, den Streitern des Propheten bei ihrem Siegesfluge durch die Halbinsel allen möglichen Vorschub. Dafür hatten sich dann unter dem toleranten Regiment der Khalifen ihre Gemeinden zu sonst nie gesehener Bedeutung entwickeln können, und noch lange nachher beherrschten sie trotz aller Unterdrückungen nicht nur den Handel, weshalb sie in Toledo zu ihrem und ihrer Habe Schutze eine

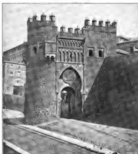
1) Ce mot (azul = blau) semble être une altération de l'arabe-persan *lâzouwerd* ›lapis lazuli‹. De ›azul‹ les Espagnols ont fait leur ›azulejo‹, mot qui est retourné dans l'arabe sous la forme de *zulaidj*. (Dozy et Engelmann, Glossaire des mots espagnols et portugais dérivés de l'arabe.)

2) *Mudéjares*, vom arabischen *mudädjan*, wurden die unter der Christenherrschaft lebenden Mauren genannt.

eigene Burg gründeten, sondern auch von ihren Akademieen aus die gesamten Wissenschaften. Eine eigene Architektur aber hatten natürlich die spanischen Juden noch weniger als die Castilianer; auch sie waren also fast ganz auf ihre maurischen Nachbarn angewiesen.

Gerade zwei ehemalige Synagogen, die beide ihre Erhaltung zunächst wohl dem Umstande danken, dass sie später zu Kirchen umgewandelt wurden, geben uns daher heute vor anderen Kunde vom Werden und Blühen des neuen Stils.

Im äussersten Westen der Stadt, der ehemaligen »juderia«, führt eine schlichte Pforte zu einem duftenden Gärtchen, aus dem wir sogleich in die blendend weisse Halle von Santa Maria la Blanca treten; denn wie bei fast allen arabischen Bauten brauchen wir uns bei der öden Aussenseite nicht aufzuhalten, ganz abgesehen davon, dass es den Anschein hat, als sei die Frontwand überhaupt nicht die ursprüngliche, sondern eine spätere Konstruktion, mit der man das Gebäude aus irgend einem Grunde kürzte. Auch die Eingangsthür steht in keinem künstlerischen Zusammenhange mit dem übrigen Bauwerk.


Puerta del Sol in Toledo

Dies Haus trägt seine Geschichte buchstäblich an der Stirn geschrieben; eine Tafel nahe dem Eingange verkündet uns: »Dieses Gebäude war Synagoge bis zum Jahre 1405, in welchem es infolge der Predigt des hl. Vincenz Ferrer zur Kirche geweiht wurde mit dem Namen Santa Maria de la Blanca. Der Kardinal Siliceo gründete im Jahre 1500 in ihm ein Kloster für Büsserinnen. Im Jahre 1600 wurde dieses wieder aufgehoben und die Kirche in eine Ermita oder Bethaus verwandelt, welchem Zwecke sie bis zum Jahre 1791 diente, in welchem sie verweltlicht und aus Mangel an Häusern zur Kaserne umgewandelt wurde. Im Jahre 1798 aber, da man erkannte, dass ihr baldiger Einsturz drohte, verfügte der Herr Don Vicente Dominguez de Prado, Intendant des königlichen Heeres und General dieser Provinz, ihre Reparatur, um ein so altes und für die Nachwelt denkwürdiges Bauwerk zu erhalten, indem er es gleichzeitig als Speicher für die königlichen Güter einrichten liess, damit demselben nicht etwa späterhin ein noch weniger entsprechendes Los zu teil würde.« Dieser Wunsch ging dann freilich doch nicht so bald in Erfüllung. Noch 1846 beschwert sich Amador de los Rios, dass wie zum Hohn auf jene Inschrift und trotz aller Bemühungen der *Comision de monumentos* die Kirche noch immer eine »asquerosa piscina« darstelle. Nun: wohl uns, dass wir Enkel sind! Auch in Spanien hat man ja inzwischen angefangen, die Kunst der Vorfahren zu schätzen, und seit Ende der sechziger Jahre steht das Gebäude unter der besonderen Aufsicht der genannten Gesellschaft.

Bei der Beantwortung der Frage, wann denn aber die alte Synagoge selbst entstand, kann allerdings nur der Vergleich mit anderen Bauten einigen Anhalt gewähren. D. Manuel de Assas[1]) nimmt wegen der dicken, wenig eleganten Pfeiler und der einfachen Bogen jedenfalls mit Recht an, dass die ursprüngliche Anlage selbst wohl noch unter dem Schutze der Khalifen entstand, während der ganze künstlerische Schmuck zweifellos einer späteren Periode der Ruhe, vielleicht der Regierungszeit Alfons' des Weisen (1252—84), angehört.

Der von Osten nach Westen sich erstreckende vollständig ungleichseitige Raum[2]) wird durch vier Reihen von Pfeilern in fünf Schiffe geteilt, von denen das mittlere 12,5 m hoch und 4,4 m breit, die beiden nebenan liegenden 9,95 m hoch und 3,75 m breit, die Seitenschiffe 7,0 m hoch, das südliche 3,24 m und das nördliche, bei welchem der Ausgleich der schiefen Gestalt des Ganzen zu dem rechteckigen Grundriss der Schiffe stattfindet, 1,2 bis 3,68 m breit ist. Das ist aber nicht mehr und nicht weniger als die altchristliche Basilika.

Die 32 achteckigen Ziegelpfeiler stehen auf niedrigen Plinthen mit Kacheln bekleidet; an den Stuckkapitälen, welche an ähnliche Arbeiten in Ravenna und Venedig erinnern, wachsen Pinienäpfel zwischen spitzigem, gewundenem Blattwerk mit ineinander geflochtenen langen Stielen hervor. Darüber spannen sich in der Längsrichtung 28 stark vorgekragte glatte Rundbogen mit gebrochenen Kanten. Medaillons mit Bandwerk von gefälliger Abwechselung füllen die Bogenfelder aus, umrahmt von Blattstengeln, die sich zu Kreisen zusammenwinden und in immer kleineren Zirkeln sich bis nahe an die Bogenrücken fortsetzen; die Mittelpunkte sind durch frei schwebende Rauten bezeichnet. Über die Bogen dehnt sich dann

1) *Monumentos arquitectónicos de España*, denen auch die folgenden Zahlen entnommen sind.

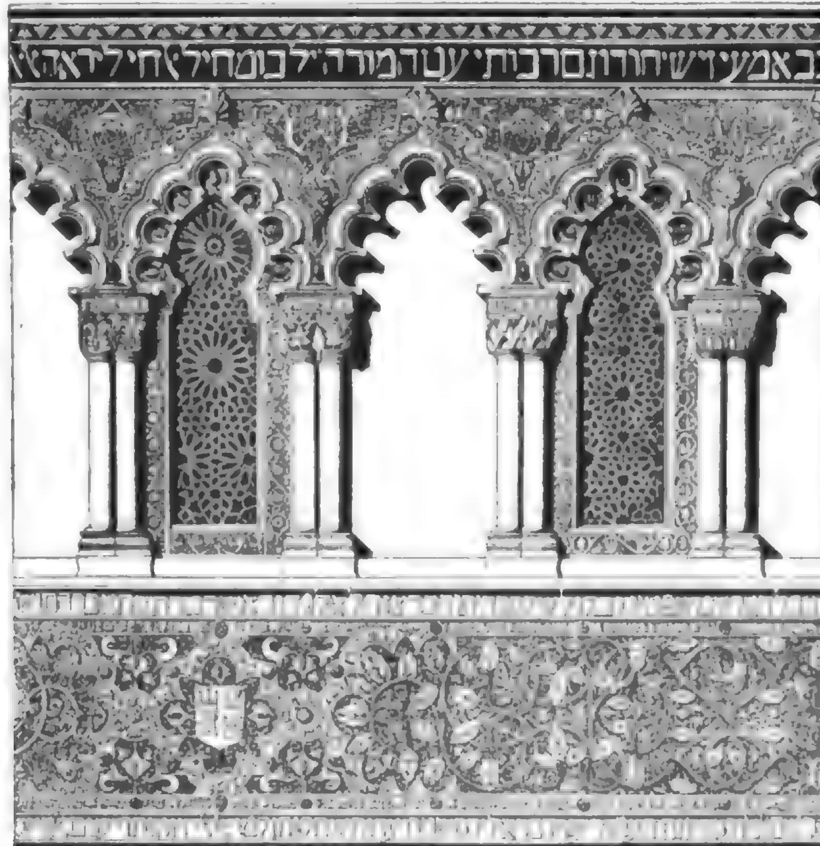
2) Ostseite 21,92, Nord 26,04, West 18,96, Süd 28,52 m lang.

— allerdings nur im Mittelschiff — ein dreiteiliger Fries, dessen mittleres, breites Glied ein zu tausend geometrischen Figuren verschlungenes Muster darstellt, während die beiden anderen, schmäleren Streifen nur über den Pfeilern kleine Sterne zeigen, auf denen bei dem unteren offene Muscheln liegen. Dies alles ist aus dem leichtesten Material, aus Stuck, hergestellt, den man nur noch durch eiserne Nägel festzuhalten pflegte, und es scheint fast ein Wunder, dass überhaupt eine Spur davon auf uns gekommen ist. Man kann bei diesen Arbeiten eben lediglich an ein ausgesucht dauerhaftes Bindemittel glauben, Eiweiss oder Leim, wie Murphy angiebt. Weiter hinauf folgt eine Reihe von fünffach ausgezackten Blendarkaden, deren Widerlager auf Bündeln ruhen, die sich aus zwei schlanken Halbsäulchen und einem Halbpfeiler zusammensetzen. Jeder einzelne Zahn der Bogen ist noch durch herabhängendes Blattwerk geziert, *ataurique*, wie es die Spanier nennen. Eine starke Doppellinie leitet schliesslich zu der altersschwarzen Decke aus Lärchenholz über.

Man sieht, die Formen der alten byzantinischen Lehrmeister sind noch nicht abgestreift, aber schon hat der Araber doch angefangen, daneben eigene Gebilde zu concipieren.

Die drei Apsiden, in welche im Osten die mittleren Schiffe ausklingen, sind Werke eines späteren Jahrhunderts; ihre Beschreibung fällt daher trotz ihrer schönen Muscheldecken ausserhalb der hier gesteckten Grenzen. Hoch über der Nische des Mittelschiffes sehen wir noch zwei eigenartig überwölbte Fenster und zwischen denselben zwei dekorative Doppelbogen, und zwar je einen Hufeisen-Spitzbogen von einem Zackenbogen umrahmt. Im übrigen bringen einfache runde Öffnungen in den Längswänden und an der Westseite Licht in den bis auf die Säulenkapitäle nach heutiger Toledaner Mode weiss getünchten Raum.

Das Ganze ist in seinem unteren Teile aus Cyklopmauerwerk mit lang durchgehenden dünnen Schichten von Ziegeln, höher hinauf aber nur aus letzteren erbaut. —



Aus El Transito in Toledo
(Nach Monumentos arquitectónicos de España.)

* * *

Im Jahre 1366 liess Samuel Levi, der unglückselige Schatzmeister König Peters des Grausamen,

durch Meïr Abdelí im Judenviertel die schon erwähnte zweite Synagoge erbauen.

Welcher Unterschied bloss gegenüber Santa Maria! Freilich: damals entstanden gerade auf dem Burgberge von Granada jene Gemächer von unerhörter Pracht und Grazie der Ausstattung, die sich um den Löwenhof gruppieren, das glänzende Abendrot, mit dem der Tag der Mauren auf der Halbinsel schliessen sollte, und zu gleicher Zeit war der grosse Umbau, den Don Pedro durch arabische Künstler an dem Palaste von Sevilla vorgenommen hatte, vollendet worden.

Die Kirche de Nuestra Señora del Transito oder kurz EL TRANSITO, wie die alte Synagoge heute allgemein genannt wird[1]), besteht aus einem einzigen etwa 18 zu 9 Meter grossen Schiffe. Man betritt dasselbe jetzt von der Wohnung des Aufsehers aus durch eine in der südlichen Langwand befindliche niedrige Thür.

Ein breiter Fries mit filigranartigem Stucknetz — ataurique —, über das sich wie eine kostbare Stickerei stilisierte Ranken mit Weinlaub und Eichblättern legen, zieht sich an den oberen Seitenwänden hin, eingefasst und mehrfach durchschlungen von schmalen Bändern mit kaum mehr erkennbarer arabischer Schrift. Kräftiger treten oben und unten je eine Borte mit hebräischer Inschrift hervor — diesen eigenartigen Schmuck haben also die Juden inzwischen den Mauren abgelernt — an der Evangelienseite der 84., an der Epistelseite der 100. Psalm. Darüber ein Kranz traulicher Nischen, paarweise geordnete Halbsäulen mit mannigfaltigen Kapitälen, über welche sich siebenfach ausgezackte Rundbogen spannen; hier und dort in denselben vergitterte Fensterchen — man muss diese sternförmigen Stuckgitter kennen! — von zwiebelförmiger Abwölbung und mit Schnecken von Laubwerk umsponnen, in jedem Zacken des Blendbogens ein Pinienapfel. Auch die Zwickel zwischen den einzelnen Bogen sind durch capriciös geschnitzte Rosetten und Blattgewinde belebt. Darüber nochmals eine etwas breitere hebräische Schriftleiste. In ähnlicher Weise schmücken die Westseite drei grössere Fenster, das mittlere mit einem Spitzbogen überwölbt, der sich aus elf Halbkreisen zusammensetzt, während die beiden seitlichen den runden Hufeisenbogen zeigen. Die gegenüber liegende Wand indessen, in welcher sich die Altarnische öffnet, ist wie mit Velarien überhangen mit den herrlichsten almocárabes[2]), welche ein Karnies von Stalaktitenbogen krönt. Eine ganz wunderbare Harmonie und Eleganz herrscht in allen Teilen. Wappenschildchen mit dem Schloss und dem Löwen von Castilien und Leon sind überall geschickt verteilt. Der Dachstuhl ist offen, und durch die Balkenlage hindurch leuchten Elfenbeinsterne aus der dunklen Cedernholzverschalung hervor.

An der Altarnische finden sich noch einige in Stein gehauene hebräische Inschriften, welche auf die Gründung und Erbauung des Gotteshauses Bezug haben. In überschwänglichen Worten wird dort das Lob des Stifters und des Baumeisters gesungen, und zwischendurch auch mit einer geradezu verblüffenden Verehrung des Königs gedacht: »Gott helfe ihm, vermehre seine Staaten, segne und erhöhe ihn und setze seinen Thron über alle Fürsten. Gott sei mit ihm und seinem ganzen Hause, und jedermann beuge sich vor ihm; und die Grossen, die es auf Erden giebt, sollen ihn anerkennen, und alle die, welche seinen Namen hören, sollen sich freuen ihn zu vernehmen in allen ihren Reichen, und es möge kund werden, dass er Israel ein Schutz und Verteidiger war! . . . Friede sei mit ihm und seinem ganzen Geschlechte, und Segen all seiner Arbeit! Jetzt hat Gott uns aus der Gewalt unseres Feindes befreit, und seit dem Tage unserer Gefangennahme hatten wir keine solche Zufluchtstätte.« War das bloss eine Schmeichelei des damals noch mächtigen Samuel, oder ist es vox populi, das den »grausamen« König lieber »el Justiciero«, den Gerichtsherrn, nannte?

Zwei Jahre nach der Vertreibung der Juden aus Spanien (1492) überliessen die katholischen Könige die auf den Namen des hl. Benito neugeweihte Kirche den Calatravarittern, welche natürlich in der Folge das Innere für ihre Zwecke umänderten, mehrere Altäre aufstellten und einen Chor an der Westwand anlegten, dessen Beseitigung seit langem der Wunsch jedes Besuchers war. Auch als Begräbnisstätte wurde die Kirche zeitweilig benutzt.

Noch zwei Gebäude von ursprünglich gleicher oder ähnlicher Schönheit und aus nicht viel späterer Zeit birgt Toledo: EL TALLER DEL MORO und LA CASA DE MESA.

Dem ersteren, der »Werkstatt des Mauren« hat das Geschick übel mitgespielt: Ursprünglich ohne Zweifel die Wohnung irgend eines Granden, wurde es später zum Nonnenkloster eingerichtet, diente dann lange den am Bau der Kathedrale arbeitenden Steinmetzen als Werkstätte bezw. Lagerplatz, woher sich der Name schreibt, und ist schliesslich jetzt zur Wagenremise eines Fuhrmannes degradiert — zur Schande für ganz Toledo.

Was uns von der Herrlichkeit früherer Tage erhalten geblieben ist, beschränkt sich daher nur auf einen etwa 15 zu 6 Meter grossen Saal, den man von einem Garten aus von Süden betritt, und an den sich im Osten und Westen zwei kleinere und niedrigere Räume von etwa 6 1/4 Meter im Geviert anschliessen. Das Ganze ist teils aus Ziegeln erbaut, teils in der in Spanien seit ältester Zeit üblichen Art von Gusswerk, bestehend aus einer Mischung von Lehm, Kalk, Sand und Steinen[1]) und, nachdem das Domkapitel ein vom Kardinal Mendoza angelegtes

1) Vom Tode (transire) der hl. Jungfrau.

2) Vom arab. *al-mukárbes* — adorno de lazos, Bandschmuck (Acad.).

1) Für diese noch heute in Spanien auf dem Lande üblichen Wände hat man die Bezeichnung *tapia*. Die Mauren besassen eine besondere Geschicklichkeit in der Herstellung derselben, die meist steinhart sind. Zur Verstärkung wurden oft Bohlen und dergleichen mit eingemauert.

Inneres von El Taller del Moro in Toledo
(Nach einem Gemälde von Ric. de Madrazo. Photographie Laurent.)

gotisches Portal weniger aus Kunstsinn als aus Hass gegen den Erbauer wieder hat entfernen lassen, äusserlich vollständig schmucklos. Doch im Inneren ist der Araber ganz in seinem Element.

Über und neben dem Haupteingange, den ein Rundbogen von drei Meter Spannweite überwölbt, haften Tafeln abwechselungsreicher, spitzenartiger Stuccatur, aus der sich oben fünf kleine Fenster abheben.

»Und auf Säulen, Kuppel, Wänden
Zieh'n von oben sich bis unten
Des Koräns arab'sche Sprüche,
Klug und blumenhaft verschlungen«.

Ähnlichen Zierat im kleinen weisen zwei Fensteröffnungen an den Seiten des Portals auf. Ein über meterhoher Sims mit allerliebsten Sternmustern von sinnverwirrendem Linienspiel und darüber eine breite Leiste mit lateinischer Inschrift bilden rings den Übergang zu einer reichen Holzdecke, einst um so prächtiger, da sie im Glanze des Goldes und der Farben erstrahlte. Aber wie? An derselben Wand sehen wir stilvolle arabische Zeichen und lateinische Buchstaben, Koränsprüche und Psalmenverse friedlich nebeneinander? Möglich, ja sogar wahrscheinlich ist es zwar, dass das lateinische Schriftband hier einer späteren Zeit entstammt; es ist anderseits aber erwiesen, dass die arabischen Architekten von ihren altgewohnten schönen Zeichen selbst dann nicht liessen, wenn sie für Christen bauten. Castilianische Könige liessen Münzen mit spanischer und arabischer Legende prägen, und im Alcázar von Sevilla wird der »Sultan« D. Pedro el Cruel in arabischen Inschriften gepriesen. Erst dem Jahrhunderte Philipp's II. war es vorbehalten, gegen solche Ketzerei zu wüten.

Ornament aus der Casa de Mesa in Toledo

Zwei Hufeisenbogen, nicht ganz so gross als derjenige, durch welchen wir eingetreten sind, führen seitlich zu den kleineren Gemächern, während ein gleicher Durchgang an der Nordwand vermauert ist. Dieser letztere ist ganz kahl, an den beiden anderen aber bethätigt sich wieder die glühende Phantasie der Orientalen. Ebenso standen auch einst die Nebensäle an Pracht der Ausstattung in nichts der grossen Halle nach. Leider ist der westliche jetzt fast vollständig verwüstet, während man an den steinernen Teppichbekleidungen des anderen noch die verblichenen Spuren der Malerei entdecken kann. Es ist nicht das einzige Mal, dass, wie auf dem Bilde Ricardo de Madrazo's, der Taller del Moro einem Künstler als Vorlage gedient hätte. —

Über die Casa de Mesa, so genannt nach der Familie, in deren Besitz sich das Haus seit längerer Zeit befindet, hat hingegen ein gütiger Gott seine Hand gebreitet: In der calle de la Misericordia, nahe der plazuela de Padilla, steigt man über eine saubere Steintreppe zu einem Hofe empor. Zur Linken öffnet man uns eine Pforte, durch die wir in ein kleines Vestibul gelangen — gegenüber ein pompöser Rundbogen mit prächtiger Einfassung — ein grüner Vorhang wird zurückgezogen — und dann stehen wir staunenden Auges in einem grossen, rechteckigen Saal, ungewiss wohin zuerst die Blicke senden, ob nach dem wunderfeinen Schmuck der Wände oder nach der unvergleichlichen Decke. Kein Laut des Lebens dringt herein. Ja, wenn draussen die glühende Sonnenhitze über den grauen Dächern zittert, in dem kühlen Raume eine Stunde zu verträumen! Dann ahnt man etwas von dem Geiste des Volkes, das diese Wunder schuf.

Nun liegt ja freilich — es muss doch einmal gesagt werden — nicht in der Höchstentfaltung der Dekoration das Geheimnis wahrer Kunst verborgen. Aber eines sollte auch, um sich vor Enttäuschungen zu bewahren, jeder Reisende, der zuerst an die arabischen Bauten herantritt, sich vorher klar machen: Wir dürfen diese nicht bloss kaltblütig mit kritischem Blicke messen, sonst werden wir für dies krampfhafte Bemühen halbverstandene fremde Elemente zu verarbeiten, namentlich aber für diesen ganzen liebenswürdigen Stuckschwindel nur ein Lächeln übrig haben. Heidelberg ist an sich zehnmal höher einzuschätzen als selbst die Alhambra. Wir müssen eben jene,

Santiago del Arrabal in Toledo

Schmuck des Saales. Über einer Eichblattborte, die alle vier Wände umzieht, steigt endlich fast tonnenartig die imposante Artesonado-Holzdecke[1]) empor, deren tiefe Kassetten zu sternförmigen Mustern ineinandergreifen. Von byzantinischem Stil ist kaum mehr etwas zu merken. — Im Westen schliesst sich noch ein kleineres Gemach an, von dessen ursprünglicher Dekoration aber nur noch die Decke erhalten ist.

Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir es hier ebenso wie beim Taller del Moro mit dem Prunksaal eines Palastes zu thun. Das Monogramm Christi am Kapitäl der Säule eines graziösen Ajimezbalkons hoch oben an der Westwand lässt darauf schliessen, dass das Haus von vorne herein von Christen bewohnt, wenn auch jedenfalls von einem Araber erbaut wurde. Es war damals die Zeit, da die castilianischen Grossen, die auf den Kriegszügen im Süden den künstlerischen Luxus maurischer Paläste kennen gelernt hatten, danach strebten, die eigenen Sitze mit dem gleichen Komfort auszustatten, und »zur Ausschmückung kleinerer, dem Sinnengenuss und orientalischer Behaglichkeit gewidmeter Räume ist kein geschmackvollerer Baustil zu finden, als dieser altmaurische«.

Den Dank aller Zeiten aber noch an dieser Stelle dem unbekannten Kunstfreunde, welcher, wie D. José Amador de los Rios erzählt, im Anfange des vorigen Jahrhunderts dem damaligen Besitzer des Hauses die Absicht auszureden wusste, das für baufällig und unbewohnbar erklärte Haus niederzureissen.

Gegenwärtig dient der Saal der *Sociedad de los amigos del pais* als Versammlungsort. —

* * *

ich möchte sagen, poetischen Werke, nach denen uns von Kindheit auf die echt deutsche Sehnsucht zieht, hinnehmen auf Treu und Glauben wie eine fromme Legende oder wie ein Märchen. Dann werden wir uns auch ihrem Zauber nicht entziehen können.

Ich mag nun hier nicht wiederholen, wovon ich schon beim Transito gesprochen, von den zierlichen, vielfach gewundenen Reben, die sich von durchschimmernder getüpfelter Ataurique abheben. Zwei Muster übereinander! Und doch, es ist nichts Überladenes daran; das Ganze mit seinen rhythmischen Wiederholungen wirkt ungemein ruhig. Wie beim Taller del Moro, so beschränkte man sich ausserdem darauf, allen Formenreichtum auf die *Arrabaes*, wie man heute noch in Spanien die halben Umfassungen und Bekrönungen der Thür- und Fensteröffnungen nennt, zu vereinigen. Freilich von den einstigen leuchtenden Farben ist auch hier kaum ein Hauch geblieben, und ein fahler Kreideton überzieht das Ganze. Glücklich, wem die Phantasie den einstigen Schmuck der Teppiche an den Wänden vorzuzaubern vermag. Nur der etwa 1,20 Meter hohe Sockel von bunten Azulejos strahlt in unvergänglichem Glanze; nach den verschiedenen Wappen und Figuren zu schliessen, die sich an der obersten Kachelreihe finden, ist er aber nicht ganz so alt wie der übrige

Es würde weit über den Rahmen der hier gestellten Aufgabe hinausgehen, wollte ich mich gleich lange bei jedem einzelnen der unzähligen steinernen Zeugen arabischer Kultur aufhalten, die sich vielfach unter Ruinen versteckt finden, hier eine Marmorsäule, dort eine ganze Galerie, anderswo eine Inschrift, ein Ajimez oder eine Kuppeldecke. Eilen wir daher zum Ende!

1) *Artesón* = grosser Trog, nennt man auch die viereckigen oder polygonalen Kassetten, meist mit einer Rosette in der Mitte, mit denen man in Spanien nach dem Vorbilde der Araber das Gewölbeinnere und die Laibungen der Bogen schmückte.

Das Äussere der in nächster Nähe des Visagrathores gelegenen Kirche von Santiago del Arrabal, die drei bogengeschmückten Apsiden, das jetzt vermauerte Hufeisenportal der Südfront, dessen Bekrönung von ineinander geschlungenen Zackenarkaden an die Puerta del Sol anklingt, und der minaretartige Glockenturm zeigen deutlich, wie der Mudéjarstil auch dort Verwendung fand, wo es sich geradezu um den Neubau christlicher Kirchen handelte. Der Grundriss lässt dabei ganz die der christlichen Tradition entsprechende Kreuzform erkennen. Im Inneren stützt sich das Mittelschiff auf vier riesige Hufeisen-Spitzbogen; die alte gemalte Holzdecke mit den ebenfalls gemalten arabischen Inschriftleisten ist aber der Verschönerungswut des achtzehnten Jahrhunderts zum Opfer gefallen und harrt über den elenden modernen Gewölben ihrer Auferstehung. Allerdings soll nach D. Rodrigo Amador de los Rios, der dieselbe zuletzt untersuchte, nur noch das Mittelschiff einigermassen intakt sein. Die Kirche wurde nachweislich gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts erbaut; man schreibt ihre Gründung auch dem unglücklichen Könige Sancho II. von Portugal zu, der nach seiner Entthronung in Toledo ein Asyl fand. — Hier wären auch zu nennen: die Apsis der legendenreichen Kapelle del Cristo de la Vega (Santa Leocadia) mit ihrer vierfachen Reihe doppelter Zierbogen, ferner Santa Fé, Santa Ursula, San Bartolomé und andere.

Eine mehr als flüchtige Erwähnung verdienen noch die beiden Brücken, die sich über die ewig rauschende Tajoschlucht spannen, von Alcántara (zu deutsch »die Brücke«) und San Martin: erstere ein Werk von ganz besonders kühner Anlage und in der Mitte des neunten Jahrhunderts entstanden, wenn auch nachher mehrfach zerstört und umgebaut, letztere zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts an Stelle eines durch Hochwasser eingestürzten, etwas weiter flussabwärts gelegenen Überganges errichtet. Beide werden durch starke Thortürme verteidigt, die ein echt arabisches Gepräge tragen. Um den stehengebliebenen Endpfeiler der erwähnten eingefallenen Brücke aber hat Frau Sage ihr Netz gewoben, und so ward er zum Baño de la Cava, dem Bade, in dem König Roderich die schöne Florinde belauschte und damit den Anstoss zum Zusammenbruche seines Reiches gab[1]. —

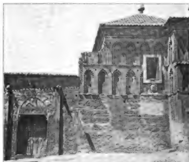
Das kurz nach der Eroberung der Stadt von Alfons VI. angelegte Kastell von San Servando (San Cervantes), malerisch auf steilen Felsen als Wächter der Alcántara sowie eines ehemaligen Cluniacenser-Klosters hingesetzt, der Zeuge so vieler blutiger Kämpfe zwischen Halbmond und Kreuz, ist natürlich ebenfalls noch ganz im arabischen Stil gehalten, den es durch allen Wandel der Zeiten bewahrt hat. Eine Zigeunerfamilie mit ihren Schweinen und Hühnern bilden heute die ganze Besatzung der verwahrlosten Burg, an der übrigens zuletzt noch die Franzosen zu Anfang des vorigen Jahrhunderts ihr Mütchen in ähnlicher Weise kühlten wie an der »Festung« Alhambra.

Nicht besser sieht es mit dem unter dem Namen Palacio de Galiana bekannten Gemäuer am Tajo, etwas oberhalb von der Stadt aus, der Sage nach vom Khalifen Galafre[1]) für seine Tochter, die Geliebte Karls des Grossen, erbaut. Von diesem Palaste und den ehemals dort befindlichen Wasseruhren sprechen arabische Schriftsteller wie von Wunderdingen, und in der Kapitulationsurkunde der Stadt vom Jahre 1085 wird er daher nebst der angrenzenden »huerta del rey« ausdrücklich dem Könige zu eigen erklärt. In späteren Jahrhunderten ohne Frage mehrfach umgebaut, zeigen die wenigen erhalten gebliebenen Ruinen die Formen der Blütezeit maurischer Kunst. Ich habe dort am Orte immer lebhaft an Grillparzer's Jüdin von Toledo denken müssen. —

Im südlichen Stadtteil endlich, an einem unregelmässigen Platze, weist man dem Fremden den angeblichen Alcázar König Peter's des Grausamen, zum Teil in Trümmern liegend, der Rest seit langem zum Nonnenkloster der hl. Elisabeth umgebaut. Das

1) »Puente de San Martin« und »Baño de la Cava« siehe auf unserer ersten Abbildung.

1) Alfahri ibn Jussuf, empörte sich 761 gegen Abdurrahmân I. von Córdoba.



Palast Don Pedro's des Grausamen in Toledo

leidlich erhaltene wappengeschmückte Portal gehört der letzten Periode des Mudéjarstiles an. —

Und noch als der grosse Kardinal Jimenez in den Jahren 1504 bis 12 den neuen Kapitelsaal der Kathedrale erbaute, wusste er oder sein künstlerischer Berater für die Eingangsthür keinen besseren Schmuck als eine allerdings sehr gelungene Nachahmung jener exotischen Vorbilder. Es war ein letzter Hauch, der von dem gefallenen Granada durchs Land ging.

So können wir zwar die Zuckungen des sterbenden Körpers noch Jahrhunderte lang verfolgen; mit der eigentlichen maurischen Kunst aber war es vorbei, als am 2. Januar 1492 Kardinal Mendoza seine Kreuzstandarte auf die Torre de la Vela der Alhambra pflanzte. Was sollte wohl nach dem Saale der zwei Schwestern und dem *Mirador de Daraja* von Menschenhänden in dieser Art noch geschaffen werden? —

G. BARTH.

Kapitelsaal der Kathedrale in Toledo

DISIECTA MEMBRA

Von Walther Amelung in Rom

II.

Ein Grabrelief ist das vierte unserer Beispiele: es stellte eine Frau dar, die auf ihrem Sessel, unter dem wir den Wollkorb der arbeitsamen Hausmutter bemerken, mit übereinander geschlagenen Beinen sitzt, den rechten Ellenbogen aufs linke Knie stützt, und den Kopf auf den Fingern der erhobenen Rechten ruhen lässt (Abb. 7). Ein weiter Mantel ist um die mit dem Chiton bekleidete Gestalt gezogen und über den geneigten Kopf geschlagen, um dessen Mund ein leises, bescheidenes Lächeln spielt. Aber diese Vereinigung von Körper und Kopf wird den meisten der Leser etwas Neues, Fremdes sein. Wer den Vatikan besucht hat, kennt in der Galleria delle statue eine Wiederholung der Figur, der man einen antiken Knabenkopf aufgesetzt hat, den Kopf eines siegreichen, mit der Tänie geschmückten, jungen Athleten — eines der vielen Beispiele gedankenloser Flickarbeit in unseren Museen. Zudem sitzt die Figur dort auf einem fast ganz modernen Felsen, dessen obersten Teil man aus dem Sitzbrett des Sessels zurechtgehauen hat, und das Ganze ist nicht als Relief, sondern als Statue gearbeitet, die nun der Ordner des Museums nicht etwa mit der breiten Rückseite, sondern mit der einen Schmalseite gegen die Wand gestellt hat. Das aber hätte ihm wenigstens klar werden müssen, dass die Gestalt nur als Relieffigur entstanden sein kann, und dass das Werk, wenn auch der römische Kopist sich aus Bequemlichkeit die Ausführung des Reliefgrundes erspart hat, auf jeden Fall so gestellt werden muss, dass die Fläche der Mauer den fehlenden Grund ersetzt. Thatsächlich ist ja die Figur wie eingepresst zwischen die Fläche des Grundes und die ideale Oberfläche; man sieht, der Künstler war noch nicht im stande, seiner Figur, trotz der Einfügung in jene Flächen, eine lebendige, natürlich wirkende Haltung zu geben. Nicht darin allein bezeugt er sich als ein Kind der Epoche, die dem Wirken des Phidias voraus lag. Was für ein tief empfindender Meister er aber gewesen, konnte uns der Torso seiner Schöpfung nicht lehren; das zeigte uns erst dessen Vereinigung mit dem Kopfe, die eine der glücklichsten Entdeckungen auf unserem Gebiete ermöglichte[1]). Nun erst fühlen wir wieder die wundervoll zarte Stimmung, die dieses Bild der sinnend in sich versunkenen Gattin erfüllt. Der Gattin — das Wort stellt sich vor diesem Werke unwillkürlich ein; und dass uns darin keine subjektive Phantasie täuscht, zeigt uns die Thatsache, dass das Werk schon im Altertum zu Darstellungen des von Homer besungenen Ideals einer treuen Gattin, der Penelope, benutzt worden ist. Unter diesem Namen wird denn auch das Werk den meisten Lesern bekannt gewesen sein. Die Benennung beruht auf dem Vergleich mit jenen Darstellungen; doch lässt sich nicht ausdenken, wie man in jener frühen Zeit dazu hätte kommen sollen,

Abb. 7. Sogenannte trauernde Penelope Torso im Museo Chiaramonti des Vatikan. Kopf im Königlichen Museum in Berlin

1) Studniczka, Antike Denkmäler, herausgegeben vom archäologischen Institut 1888, p. 17f. T. XXXI. Unsere Abbildung ist hergestellt nach einem Gips, bei dem die beste Wiederholung des Kopfes auf den Torso einer Wiederholung im Museo Chiaramonti des Vaticans gesetzt ist, der einzigen, die als Relief gearbeitet war. Sie und die auffallende Einpressung der Figur zwischen zwei Flächen,

Abb. 8 und 9. Weibliche Statue. Kopf (sogenannte Aspasia) und Körper getrennt im Königlichen Museum in Berlin

ein monumentales Relief mit einer Einzeldarstellung der Penelope aufzustellen, während andererseits das Bild der sinnenden Frau sich in immer neuen Variationen auf den Grabreliefs der späteren Zeit wieder-

die sich sonst durch Nichts erklären liesse, beweist, dass das Original als Relief geschaffen war. Für eine Rundfigur würde auch die Komposition in ihrem unteren Teil zuviel Löcher gehabt haben. Wir können nicht wissen, wie bei den übrigen Kopien dem Fehlen der Rückwand abgeholfen war. jedenfalls standen sie mit der breiten

findet; niemals aber ist es wieder einem Künstler gelungen, dieses Bild so anspruchslos und doch so innerlich ergreifend zu gestalten, so ganz einer keusch in sich verschlossenen Knospe gleich.

Noch ein anderes Frauenbild der gleichen Epoche ist in letzter Zeit auf ähnliche Weise unserer freudigen Bewunderung wiedergewonnen worden. Während aber dort alle Züge weich, zart und innig sind, packt uns hier der monumentale Ausdruck einer harten, herben und strengen Natur (Abb. 8 und 9). Die beiden Teile der Komposition, Kopf und Körper, waren längst bekannt und hatten das allgemeine Interesse erregt. Da tauchte im römischen Kunsthandel eine weitere Wiederholung der Figur auf und diesmal mit ungebrochenem Kopfe; allerdings zeigte das Antlitz die Züge einer römischen Dame — die Fälle sind ja nicht selten, dass Römer und Römerinnen sich auf solche Weise mit Benutzung eines griechischen Idealbildes haben porträtieren lassen —, aber alles übrige am Kopfe zeigte deutliche Übereinstimmung mit einem archaischen Kopftypus, der am schönsten durch eine Wiederholung im Berliner Museum bekannt war; man konnte im Abguss beide Teile miteinander vereinigen, und nun war mit einem Schlage aus der steifen, vom weiten Mantel wie mit geometrischen Flächen umschlossenen Figur das überaus charaktervolle Bild eines strengen, mit herbem Ernst in sich verschlossenen, weiblichen Wesens geworden. Alles, die schmucklose Einfachheit im Wurf des Mantels, die schlichte, sorgfältige Tracht der Haare, die abweisende Härte im Ausdruck des regelmässigen Gesichtes — alles klingt nun harmonisch zusammen [1]). Dem so gewonnenen Bilde gegenüber bleibt nur ein Wunsch noch zu erfüllen: trotzdem die Figur sich in einer geschlossenen Masse darstellt, so dass man versucht sein könnte, sich das Original in Marmor zu denken, ist wahrscheinlicher, dass es vielmehr in Bronze gearbeitet war, wofür die drahtartig gesträhnten Haare und die scharfen Kanten sprechen, in denen alle Flächen aneinander stossen; und zweifellos würde jener ernste Charakter durch die dunkle Farbe des Metalls noch weit energischer zum Ausdruck kommen.

Abb. 10. Nike des Paionios. Ergänzter Gipsabguss im Albertinum in Dresden

Dieser Wunsch bleibt bei einer anderen Figur nicht mehr zu erfüllen: bei dem myronischen Diskobolen. Alle kennen jene geniale Meisterschöpfung des in äusserster Kraftanspannung zusammengebogenen Athleten mit dem mächtig nach rückwärts emporgerissenen Arm; ein unvergessliches Bild voll sprühenden Lebens, das man mit einem gespannten Bogen verglichen hat, von dessen Sehne der Pfeil im nächsten Augenblick dahinfliegen wird; denn auch der Athlet kann in der Stellung der Statue nur einen Augenblick verweilen; im nächsten wird der Arm mit äusserster Kraft nach vorn geschwungen, die ganze Figur schnellt empor und vorwärts und der Diskos saust zum Ziele. Wie aber konnte man bisher eine genügende Vorstellung von diesem Werk erhalten? waren doch die sichtbaren Wiederholungen vielfach und schlecht ergänzt, trugen sie doch flaue, moderne und falsch gewendete Köpfe, die mit dieser Wendung das ganze Motiv durchbrachen; die einzige Wiederholung aber, die den wundervollen ursprünglichen Kopf ungebrochen trägt, wird dauernd von seinem missgünstigen Besitzer verschlossen gehalten. Wenigstens waren vor Jahren Photographien von der Statue genommen worden, auf denen man die Züge des Kopfes erkennen konnte, und mit ihrer Hilfe war es möglich, Kopien des Kopfes und vor kurzem in dem neu eingerichteten Gipsmuseum des Louvre einen Abguss des Kopfes selbst zu entdecken, von dem sofort weitere Abgüsse verbreitet wurden [1]). So hat man nun im Münchner Museum der Abgüsse diesen Kopf in der richtigen Wendung auf einen Abguss der leidlichen Wiederholung des Körpers im Vatikan aufgesetzt und, um nicht auf halbem Wege stehen zu bleiben, den Stamm wegschneiden lassen. Unmittelbar wird einem jeden klar werden, wie erst jetzt die Bewegung der Beine zur vollen Geltung gelangt; erst

Rückseite gegen eine Wand, vielleicht in einer rechteckigen Nische.

Hatte das Original eine Umrahmung? Fast möchte man es voraussetzen. Die Wirkung der Figur würde entschieden gesteigert werden, wenn sie in einer Art Naiskos, wie die späteren Grabreliefs, auch räumlich gegen die Aussenwelt abgeschlossen wäre. Aber bisher fehlen Beispiele für ein so frühes Auftreten derartiger Umrahmung.

1) Amelung, Römische Mitteilungen 1900, p. 181 ff. T. III, IV.

1) Furtwängler, Sitzungsberichte der Königlich Bayrischen Akademie der Wissenschaften 1900, p. 705 ff.

Abb. 11. Antike Marmorkopie nach dem Diskobolos des Myron im Pal. Massimi-Lancelotti in Rom

Gips nebeneinander[1]). Es ist ganz erstaunlich, wie viel schlanker und beweglicher die ganze Figur durch die dunkle Farbe des Metalles wird, wie sich der Eindruck der Masse verringert und die Komposition von der Basis leicht zu lösen scheint. Kein anderes Beispiel kann uns eindringlicher die Notwendigkeit vor Augen führen, eine für Bronze vom Künstler berechnete Figur auch in diesem Material ausgeführt zu sehen, und ich dächte, dass derartige Versuche auch für die lebende Kunst nicht ohne Bedeutung seien. Da unsere Künstler nicht mehr handwerksmässig mit dem Material umgehen lernen, wird der starke Unterschied, den es für die ganze Komposition eines Werkes bedingt, zu sehr vernachlässigt, und, was wir heute sehen, ist nur allzu oft nichts anderes als eine Plastik, die ihren Formencharakter vom Arbeiten in nassem Ton erhält, kopiert in Marmor oder Bronze. Nicht alle können einem Hildebrand ebenbürtig sein; aber es wäre zu wünschen, dass wenigstens die einfache Einsicht in die wesentliche Bedeutung des Stoffes in der bildenden Kunst wieder so allgemein und selbstverständlich werde, wie sie im Altertum und zur Zeit der Renaissance zum Segen der Kunst gewesen ist.

Auch ein Bild der Athena, aus der gleichen Epoche stammend, hat uns die Forschung wieder aus zerstreuten Teilen hergestellt[2]). Im Museum zu Dresden standen zwei im Torso übereinstimmende Figuren der Göttin mit verschiedenen Köpfen, von denen der eine sicher nicht zu seinem Körper gehörte, während man bei dem anderen schwankte. An ihm fehlte wieder der Oberkopf, den man mit einem hässlichen modernen Helm ergänzt hatte. Zunächst wurde man nun darauf aufmerksam, dass dieser Kopf die ge-

jetzt kommt es dem Beschauer deutlich zum Bewusstsein, wie die ganze Figur allein auf dem rechten Fusse lastet, während der linke Fuss mit umgebogenen Zehen am Boden leicht dahingeschleift wird. Und endlich hat man die Figur in diesem Zustand bronzieren lassen; unsere Abbildungen (11—13) zeigen den Marmor, den richtig ergänzten und bronzierten

1) Vergleiche Riezler in Helbing's Monatsberichten über Kunstwissenschaft und Kunsthandel 1902.

2) Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik, p. 4ff. T. I—III.

Abb. 12. Restitution des Diskobolos in Gips

Abb. 13. Restitution des Diskobolos in bronziertem Gips

ringere Replik eines herrlichen, mit dem Bruststück vollkommen erhaltenen und zum Einsetzen in eine Statue bestimmten Kopfes im Museo civico zu Bologna sei. Da man diesen für den Kopf einer Amazone erklärt hatte, schien es entschieden, dass der Kopf in Dresden nicht zu dem Athena-Torso gehören könne. Er wurde abgenommen, von seinem Helm befreit und mit Hilfe eines Abgusses des Bologneser Kopfes ergänzt. Da kam ein Gelehrter, der frisch an die Sache herantrat, auf anderem Wege zu der Erkenntnis, jener Kopf müsse doch zu dem Athena-Körper gehören und bei erneuter Untersuchung ergab es sich, dass nicht nur der Marmor an Kopf und Figur identisch sei, sondern dass im Kern des Halses geradezu Bruch auf Bruch passe; so kam diese Athena wieder zu ihrem rechtmässigen Kopfe (s. Abb. 14). Man entfernte nun von der zweiten Kopie des Körpers im gleichen Museum den fremden Kopf mit dem modernen Bruststück — beides war hier ursprünglich besonders gearbeitet gewesen — und setzte in die leere Einlassung einen Abguss des Bologneser Kopfes. »Bei dieser Zusammenfügung passte die Bologneser Büste so genau in jene Einlassung, als ob beide für einander gearbeitet worden wären; am Kontur der Büste brauchte auch nicht ein Millimeter weder zugesetzt noch abgeschnitten zu werden.«

Der linke Arm war erhoben; er muss die Lanze gehalten haben. Für die Rechte liess sich von vornherein schliessen, ergab sich durch den Vergleich mit Gemmen aber noch bestimmt, dass sie den Helm trug. So hat man die ganze Figur in Köln in der Kunstanstalt von A. Gerber ergänzt und bronziert; von dieser Restauration steht ein Exemplar heute im Wallraf-Richartz-Museum[1]). Dass das Original dieser wundervollen Schöpfung, die man dem Phidias selber zugeschrieben hat, wirklich in Bronze gearbeitet war, erkennt man an der ganzen scharfkantigen Formenbehandlung und vor allem an dem prachtvollen Gewirr der stark gelockten Haare. Hat man zudem mit jener Rückführung auf Phidias Recht, dann kann das Original nur eine Athena gewesen sein, die der Meister für die Lemnier gearbeitet hat, ein im Alterthum besonders hochbewundertes Werk, und diese war, wie uns die Überlieferung sagt, aus Bronze. Wie stark auch hier wieder der Eindruck des Werkes durch die Bronzierung beeinflusst wird, braucht nicht wiederholt zu werden[2]).

Abb. 14. Statue der Athena in Dresden
Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik

Als die Deutschen nach der Gründung des Reiches ihre erste gemeinsame wissenschaftliche Aktion, die Ausgrabungen von Olympia, unternahmen, wurde es mit freudigem Jubel begrüsst, als eine Statue der Siegesgöttin zu Tage kam, die dort in der Epoche des Phidias von den Messeniern errichtet worden war, ein in seiner Konception durchaus eigenartiges, kühnes Werk, dessen Meister Paionios war. Vor der Front des Zeustempels erhob sich ein hoher, dreieckiger Pfeiler, die Basis des Bildes, das die Göttin mit mächtig ausgebreiteten Fittichen herabschwebend darstellte; aber ihre Füsse berührten nicht etwa den Pfeiler selbst, über dem wir zunächst links den Kopf eines Adlers bemerken, der hier aus einer formlosen Masse ragt, auf der dann die Gewandsäume ansetzen; und zwar fliegt das Tier nicht etwa in der gleichen Richtung, wie die Göttin; während diese gerade auf den Beschauer zu gerichtet sich herabsenkt, fliegt der Adler horizontal an ihm vorbei nach links. Durch dieses Mittel löste der Künstler die schwebende Figur für die Vorstellung des Betrachtens vollkommen von ihrer Basis. Die Figur wurde in sehr trümmerhaftem Zustande gefunden; sorgfältig sammelte man alle Reste und setzte sie sowohl in Marmor in Olympia wie im Abguss in Dresden zusammen; leider aber war von dem Kopfe nur ein Fragment des Oberschädels zu Tage gekommen. Da fand sich in römischem Privatbesitz ein weiblicher Kopf von hervorragender Schönheit, an dem die betreffenden Partien so vollkommen mit dem Fragment des Nike-Kopfes übereinstimmten, dass man nur zweifeln konnte, ob hier eine Kopie — denn um eine solche handelt es sich — nach einem anderen Werk des gleichen Meisters

1) Leider wurden wir mit der Photographie, die wir gern abgebildet hätten, im Stiche gelassen.

2) Abb. 15 giebt einen in Dresden hergestellten Bronzenachguss des Bologneser Kopfes wieder. Wir verdanken die Erlaubnis zur Veröffentlichung dem Besitzer des Nachgusses, Herrn Prof. von Wilamowitz-Möllendorff.

oder nach der Nike selber vorliege[1]). In jedem Falle konnte man den römischen Kopf mit bestem Gewissen benutzen, um die Erscheinung der Nike mit einem der wesentlichsten Teile, dem Gesichte, auszustatten, und das ist in Dresden im Albertinum geschehen (Abb. 10), wo man zudem alle fehlenden Teile durch den Bildhauer Rühm hat ergänzen lassen. Die Probe ist glänzend gelungen; dasselbe Gefühl für feierlichen Ernst und einfache Grösse, wie es sich in dem einheitlichen Zuge der mächtig zurückgewehten Falten, in den ruhig bewegten, breiten Formen der Gestalt ausspricht, ist auch lebendig in den einfachen, ernsten Zügen des jungfräulichen Gesichtes.

Etwas ähnliches wie Bronzierung bleibt hier zu wünschen übrig. Wir wissen, dass alle antiken Skulpturen im reichsten Farbenschmucke prangten. Wer im Süden und besonders in Griechenland gewesen ist, sieht es ohne weiteres ein, wodurch eine derartige Tönung des weissen Marmorsteines notwendig wurde, um so mehr, wenn eine Figur, wie die Nike, hoch erhoben gegen den Himmel gesehen werden sollte. In Athen stehen heute moderne weisse Marmorstatuen auf hohen Säulen; sobald die Sonne scheint, werden diese Statuen zu blendenden weissen Flecken, in denen jede Modellierung verschwindet, doppelt störend in einer Natur, die so voll leuchtender Farbenpracht ist, wie die griechische. Wie besonders stark gerade Paionios auf die Mitwirkung der Bemalung rechnete, zeigt mehr als vieles andere die Behandlung jener Partie zwischen dem Pfeiler und dem Gewand der Nike; erst wenn hier, was vom Adler sichtbar wurde, schwarz erschien, das andere etwa in der grauen Farbe eines wolkenartigen Gebildes, wurde die Intention des Künstlers, die Figur ganz von ihrer Basis zu lösen, erreicht; waren die Säume des Gewandes markiert, so musste sich auch dort alles deutlicher sondern; die goldbraunen Haare waren durchzogen von buntfarbigen breiten Binden; zu beiden Seiten ragten die dunklen Flügel auf; die Gestalt der Göttin mit dem zarten durchscheinenden Gewande hob sich hell ab von dem dunklen Purpur des segelartig gebauschten Mantels und die ganze Darstellung in voller Farbenpracht und plastischer Fülle von dem unendlichen Plan des tiefblauen Himmels.

Abb. 15. Bronzenachguss des Kopfes der Athena in Berlin

Bei denselben olympischen Ausgrabungen kam ein Meisterwerk des Praxiteles zu Tage, die Statue des Hermes, der den kleinen Dionysos auf dem Arme hält, ein herrliches Bild jugendlicher, liebenswürdigster Eleganz. Es war nicht uninteressant, mit diesem Werk die Kopie eines älteren zu vergleichen, in dem eine ähnliche Gruppe zur Darstellung gelangt war, die Eirene, die Friedensgöttin, die den kleinen Plutos, den Gott des Reichtums, wie eine mütterliche Wärterin auf dem Arme hält; freundlich neigt sich ihr edles Antlitz dem Kinde zu, das kosend mit dem Händchen nach dem Kinn der Göttin greift: ein rührendes, durch und durch menschliches Bild, das sich in seiner Verbindung von Würde und Innigkeit jeder christlichen Madonna mit dem Kinde an die Seite stellen kann. Der Vergleich mit jenem praxitelischen Werke war um so natürlicher, als man weiss, dass die Eirene eine Schöpfung des Kephisodot war, des Vaters oder älteren Bruders des Praxiteles. Die Beziehungen und Unterschiede waren gleich deutlich.

Von der Eirene existiert die vollständigste Kopie in der Münchener Glyptothek; nur trägt abgesehen von anderen kleinen Beschädigungen — der Knabe einen antiken, ihm aber ursprünglich nicht gehörigen Kopf. Da kam eine vollständige Replik des Knaben im Piräus zu Tage. Man benutze das und stellte eine richtige Restauration der Figur her, die man dann in Kupfer treiben liess, da auch hier überliefert war, dass das Original in Metall gearbeitet

1) Amelung, Römische Mitteilungen, 1894, p. 162ff. T. VII.

war. Wir geben dieses Werk in Abbildung 16 wieder[1]).

Vielleicht ist uns noch ein anderes Werk des gleichen Meisters durch Kombination der disiecta membra wiedergewonnen, ein Werk, das dem des Praxiteles noch näher steht, da es den gleichen Gegenstand behandelt. Die Figur des Hermes ist in einer Statue des Madrider Museums erhalten; dass sie einst auf der ergänzten Linken den kleinen Dionysos gehalten habe, ergiebt sich aus dem Stich einer jetzt verschollenen Gruppe, die einst im Palazzo Farnese in Rom gestanden hat (sie giebt ihr Vorbild nur in der Umkehrung wieder); da sehen wir in der That unverkennbar den gleichen Hermes gruppiert mit dem kleinen Dionysos, der, wie der Plutosknabe, das eine Händchen zum Kinn des Pflegers erhebt. Und nun ist auch eine Kopie dieses Knaben mit der Hand des Hermes, auf der er sitzt, bekannt geworden: dies Fragment befindet sich im römischen Thermen-Museum. Leider ist es noch nicht möglich gewesen, die beiden Teile — sie stammen nicht von der gleichen Kopie — im Gips miteinander zu vereinen; es wäre auf diese Weise wiederum ein Meisterwerk eigenartiger Bedeutung nicht nur dem Bewusstsein, sondern auch dem Auge zurückgewonnen[2]).

Und nun als letztes Beispiel noch die reinste Verkörperung weiblicher Schönheit, die Figur der Aphrodite, wie sie Praxiteles für das Heiligtum der Göttin am knidischen Meeresstrande geschaffen (Abb. 18). Er hatte sie dargestellt, wie sie zum Bade entkleidet das letzte Gewandstück auf ein Gefäss an ihrer Seite sinken lässt; während die Rechte in unbewusster Scheu die Scham bedeckt, wendet die Göttin den Blick mit selig schimmernden Augen zur Seite. Die bedeutendste Wiederholung besitzt das vatikanische Museum, doch ein geschmackloses Blechgewand verhüllt barbarisch den Unterkörper und ein gefühlloser Ergänzer hat den Kopf nicht weit genug zur Seite gewendet. In München hat man nun dem Abguss des vatikanischen Körpers den eines wundervollen, mit dem Halse erhaltenen Kopfes im Berliner Privatbesitz aufgesetzt und damit erst eine Ahnung davon ermöglicht, welche Fülle von Liebreiz Praxiteles dieser Schöpfung verliehen[1]). Wie ausdrucksvoll ist diese Bewegung des Halses und die Stellung des Kopfes auf dem Halse! Wie herrlich äussert sich gerade darin die ganze hingebende Schmiegsamkeit des zur Liebe geschaffenen Weibes! Erst jetzt können auch wir die Bewunderung begreifen, die das ganze Altertum diesem Werk und seinem Bildner gezollt hat.

Einer kleinen Schrift des Professors Michaelis in Strassburg entnehme ich, dass auch im dortigen Gipsmuseum der Universität verschiedene Versuche der oben geschilderten Art unternommen worden sind; besonders ausdrucksvoll ist die Gruppe der Tyrannen-

Abb. 16. Eirene des Kephisodot. In Kupfer getriebene Restitution in Berlin

1) Das Exemplar befindet sich in Berlin im Besitz des Herrn V. Benary; ausgeführt wurde es im Atelier des Prof. Eberle in München von dem jetzigen Prof. Waderé unter Leitung Brunn's und des Herrn Prof. Fränkel, dessen Vermittelung es der Verfasser dankt, dass ihm eine Photographie der Statue zur Verfügung gestellt wurde.

2) Klein, Praxiteles, p. 402ff, Fig. 81–84.

1) Furtwängler in Helbing's Monatsberichten über Kunstwissenschaft und Kunsthandel 1901. Die Finger der R. müssten gestreckt sein.

Abb. 17. Niobide. Ergänzung in Prag: der Körper im Vatikan, der Kopf in den Uffizien in Florenz

mörder in richtiger Gruppierung und Ergänzung und ohne die klotzigen Stämme des Marmors (wir dürfen die Abbildung mit gütiger Erlaubnis des Professor Michaelis hier wiederholen). Wieviel bedeutender noch würde sie wirken, wenn man sie nicht mit der toten Farbe des weissen Gipses, sondern in glänzender Bronzierung sähe!

Ähnliche Versuche sind in den Universitäts-Museen zu Bonn und Prag gemacht worden. Aus letzterem kann ich hier eine interessante Ergänzung abbilden (Abb. 17). Von der einen flüchtenden Tochter der Niobe giebt es zwei im allgemeinen Motiv übereinstimmende, in Einzelheiten verschiedene Darstellungen, eine in Florenz, die andere im Museo Chiaramonti des Vatikan. Diese weit grossartiger in Bewegung und Durchführung des Gewandes, jene besser erhalten, vor allem mit dem sehr reizvollen Kopfe. Einen Abguss von diesem hat man nun in Prag dem Abguss des Torso aus dem Museo Chiaramonti aufgesetzt und dadurch zweifelsohne die Wirkung des Torso um ein Erhebliches gesteigert. Es wäre für einen Künstler keine allzu schwierige Aufgabe mehr, jetzt auch noch die Linke, den rechten Arm und den segelförmig geblähten Teil des Mantels zu ergänzen, und die Figur stünde vollkommen wieder vor unseren Augen.

Aber man muss zugestehen, dass es kaum zu verlangen ist, ein Universitäts-Museum, das berufen ist, dem Studium und nicht dem Genuss zu dienen, solle seine beschränkten Mittel in ausgiebigerem Masse für derartige Versuche verwenden. Hat man aber einmal eingesehen, dass es nicht aussichtslos ist, sie zu unternehmen, ja, dass sie notwendig unternommen werden müssen, um eine reinere Anschauung der

Abb. 18. Aphrodite des Praxiteles. Restitution in München: der Körper im Vatikan, der Kopf in Berlin

antiken Schönheitswelt zu ermöglichen[1]), so ist zu hoffen, dass sich auch alsbald am rechten Ort die rechten Männer und die nötigen Mittel finden werden, um die Begründung eines besonderen Museums zu ermöglichen, in dem im grössten Umfange und mit allen erdenklichen Hilfsmitteln gearbeitet werden könnte, in dem in ursprünglicher Form erstehe, was von den Schätzen der antiken Kunst uns die begeisterte Arbeit der Forschenden wiedererobert.

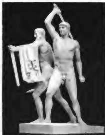


Abb. 19. Die Tyrannenmörder des Kritios und Nesiotes. Restitution in Strassburg i. E.

1) Es ist sicher kein zufälliges Zusammentreffen, dass soeben ein Aufsatz S. Reinach's über das gleiche Thema in der Gazette des beaux arts (1902, p. 139 ff.) erschienen ist.

Nach einem Aquarell von **Rudolf Jettmar** in Wien

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Berlin SW., Dessauerstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

MAX KLINGERS
BEETHOVEN

VON
PAUL MONGRÉ

Gesamtansicht von Klinger's Beethoven in der Aufstellung der Wiener Secession

MAX KLINGERS BEETHOVEN VON PAUL MONGRÉ

IN den Ostertagen dieses Jahres wurde ein künstlerisches Fest von säkularer Seltenheit und Bedeutung gefeiert. Klinger's Beethoven enthüllte sich den Blicken der Öffentlichkeit, fast genau um die 75. Wiederkehr von Beethoven's Todestage. Et resurrexit . . . Gläubige und Ungläubige, Zöllner und Pharisäer, stumpfe Neugier und wissende Bewunderung strömten sechs Tage lang im weltberühmten Atelier zu Leipzig-Plagwitz zusammen, das Wunder des auferstandenen Zauberers zu schauen. Am siebenten Tage wurde abgebaut, zerlegt, transportiert, und augenblicklich bildet das wieder zusammengefügte Riesenwerk den Mittelpunkt und das Ereignis der Wiener Secession. Um den Ankauf bemühen sich Klinger's Vaterstadt und Beethoven's zweite Heimat; nach Zeitpunkt, Geldmitteln und Begeisterung scheint Wien den Vorsprung zu haben. Nachdem das Parisurteil, die Kreuzigung, Christus im Olymp nach Österreich gewandert sind, dürften wir uns den Beethoven unter keinen Umständen entgehen lassen: das ist Ehrensache, Idealismus und überdies eine gute Kapitalsanlage. Der »Thatenleib« des grössten lebenden deutschen Künstlers soll seinen Schwerpunkt nicht ausserhalb der deutschen Reichsgrenzen haben.

Ja, was hilft es: vor einem solchen Ungetüm von Kunstwerk muss man schon einmal hyperbolisch reden und alle wohlerwogene nüancierte Bewunderung mit Vorbehalten zum Teufel schicken. *Con brio*, wie Beethoven's Lieblingstempo war: statt des üblichen allegro moderato oder allegro, ma non troppo. Das heutige Geschlecht ist ja sonst so freigebig in der Errichtung von »Marksteinen« und Datierung neuer Epochen: nun, hier ist etwas wirklich, nicht nur redensartlich Monumentales geschaffen, ein neues leibhaftes Weltwunder, das miterlebt zu haben uns ein unauslöschliches Glücks- und Dankgefühl bedeutet. Es giebt eine Kunst, die zu nichts verpflichtet, die glatt abfliessend weder fragt noch antwortet, die genossen wird, aber nicht mitgeschaffen — vor ihr wie nach ihr ist man derselbe Mensch. Und es giebt Künstler, die uns die Gefühlsessenz einer ausgelebten Vergangenheit zu kredenzen wissen oder einer so hochmodernen Gegenwart, dass sie im Handumdrehen schon zur Vergangenheit abgeblüht ist: es giebt Kunstwerke, die einen an zeitliche und konventionelle Bedingungen gebundenen Seelenzustand im Augenblicke höchster Intensität aussprechen und schon im nächsten uns nichts mehr angehen. Dann aber giebt es auch zeitüberragende Kunstwerke, die den Rahmen der formalen und historischen und artistischen Kunst sprengen, die mit uns von grossen Menschheitsdingen reden und »ewig« sind in dem Sinne, in dem ein Mensch überhaupt dies Wort in den Mund nehmen darf; Werke, an denen man nicht vorbei kann, wenn man nicht vorbeigelebt haben und als trüber Gast auf der dunklen Erde bloss vegetieren will; Werke, in denen die Seele untergeht und sich erneuert, aus denen eine Kraft der Umwandlung wie ein läuterndes Feuer herausflammt; Werke, in denen sich nicht mehr das Individuum, sondern die Menschheit manifestiert, mit denen geradezu die tellurische Brüderschaft sich gegen andere Planetenvölker abzeichnet und ihre Parole abgiebt. Aber hier fängt vielleicht die Metaphysik an. Nun, solch ein Menschheitsgenius und representative man war Beethoven, und solch ein Schlüsselwort zum Menschheitsrätsel ist Klinger's Werk.

Neben der fertigen Beethovenstatue stand im Atelier das aus dem Jahre 1886 stammende Gipsmodell, Klinger's erstes plastisches Versprechen, nun nach anderthalb Jahrzehnten »in Überlebensgrösse« eingelöst. Was liegt nicht alles dazwischen? die Wunderwelt der radierten Cyklen, die grossen Gemälde, vor allem der ganze Entwickelungsgang des Bildhauers. Ein kühngewölbter unsichtbarer Brückenbogen spannt sich zwischen jenem bemalten Entwurf und dem heutigen polychromen Bildwerk aus Marmor, Bronze und Elfenbein. Wer unter uns Zeitgemässen vermag einen solchen Bogen zu wölben, eine so langfristige Verheissung in sich auszutragen? Wer hat diese Kraft der inneren Vision über Zwischenakte hinweg, diesen stählernen Willen, der nicht nur gleich dem Marmorbohrer über hartes Material, sondern mehr noch über

eigene Ablenkungen und Verzögerungen Herr wird, diesen ausharrenden Künstlerfleiss eines Dante oder Zola, der sich nicht in feuilletonistischen Augenblicksinspirationen verpufft, sondern gemächlich Stein auf Stein türmend seine cyklopischen Bauten errichtet? Seit Richard Wagner in gewaltigsten Dimensionen sein Lebenswerk hinstellte und darüber Zeit und Ruhm an sich vorüberbrausen liess, ist der Typus des unbeirrten, sich selbst getreuen Künstlers nicht so prachtvoll wieder verkörpert worden wie in dem anderen obstinaten Leipziger, in Max Klinger. Nicht die Stärke, sondern die Dauer der hohen Empfindung macht den hohen Menschen, heisst es irgendwo bei Nietzsche. Nun, diejenige Empfindung Klinger's, die auf den Namen Beethoven's getauft ist, ist keine aufglühende und verlöschende Stimmung, sondern ein tief eingesenktes Grundgefühl, ein aufbauendes und mitbestimmendes Element im Gefüge der Klinger'schen Persönlichkeit. Frühzeitig muss Beethoven's Antlitz, das trotz seinen Pockennarben und seiner »Garstigkeit« die Wiener Aristokratinnen fascinieren konnte, den Künstler in seinen Bann gezwungen haben. Hat er sich nun davon entlastet und seine innere Beethoven-Anschauung zum letztenmale exteriorisiert? oder wird noch eine spätere Menschengestalt den ungeheuerlich seelenvollen Beethovenkopf tragen wie der Jünger Johannes auf der Dresdner Pietà und der Kreuzigung? Zwei Totenmasken, Nietzsche und Brahms, lagen dieser Tage in Klinger's Werkstatt: werden auch sie in langer schöpferischer Erregung Wellenringe ausbreiten und Kreise ziehen, wie jene Beethovenmaske von 1812, die Franz Klein vom lebenden Gesicht geformt, und aus der durch tiefe organische Umbildungsprozesse Klinger's marmorner Beethovenkopf erwachsen ist?

Aber wir träumen schon von künftigen Bildwerken, die noch ungemeisselt im Stein und vielleicht ungestaltet in des Künstlers Gehirn schlafen, und haben noch nicht ein Wort über die sinnenfällige Erscheinung der gegenwärtigen, glorreich vollendeten Kunstschöpfung gesagt. Ich könnte mir einen Beschauer denken, dem diese sinnliche Aussenseite gar nicht ins Blickfeld des Bewusstseins träte, der sich von der packenden Seelensprache und erschütternden Innerlichkeit des Werkes völlig gefangen nehmen liesse; ich könnte mir aber auch, namentlich bei Feinschmeckern des Gesichtssinnes und Fachmännern der bildenden Kunst, das absolute Gegenteil vorstellen: dass die prachtvolle Erscheinung den geistigen Gehalt abblendete und unter der Bewusstseinsschwelle hielte. Wer das Werk in seiner ganzen Umfänglichkeit geniessen will, muss sich beides nahe gehen lassen: die hohe Gedankenkunst und Gefühlswelt nicht minder als die brausende Formen- und Farbenpracht, die sich vor dem schwelgenden Auge aufthut. Klinger hat hier alle einzeln entwickelten Elemente seiner plastischen Vergangenheit[1]) in eine beispiellose Gesamtoffenbarung konzentriert: die Freude am philosophischen Tiefsinn und an ausdrucksvoller Seelenkündigung, die Freude am leuchtenden nackten Menschenleib, die Freude am Farbenzauber kostbaren Materials, die Freude an technischen Schwierigkeiten und versucherischen Wagnissen. Der Grübler, der die Kassandra aus dem Stein hieb, der unheimliche Psychologe, dem die Salome gelang, der Schönheitsanbeter, der den wonnigen Frauenleib der Amphitrite und das reizvolle Gliederspiel des badenden Mädchens schuf, der Experimentator, der in eine Treppenstufe die Verschlingung Leda's mit dem Schwan hineinbannte und wie Michelangelo dem widerspenstigen Material unerhörte Möglichkeiten abtrotzt, der malerisch empfindende Plastiker, der nicht beim schwächlichen Kompromiss der Bemalung stehen bleibt, sondern die leuchtende Naturfarbe bunter Gesteine wirken lässt und damit das missverstandene klassizistische Ideal der antikisierenden Bildhauerei endgültig ablehnt —: alle diese Komponenten in Klinger's umfassender Gesamtpersönlichkeit mussten sich vereinen, den Beethoven zu schaffen.

1) Vergleiche Georg Treu, Max Klinger als Bildhauer.

Drei gewaltige Marmorstufen tragen das halb felsenartige halb wolkige Postament aus dunkelbraunviolettem Pyrenäenmarmor, auf dem der Thron des Olympiers steht. Die Faustworte »Der Einsamkeiten tiefste schauend unter meinem Fuss« sind als Sockelinschrift gedacht. Zeus-Beethoven thront mit vorgebeugtem nacktem Oberkörper; das rechte Bein ist über das linke geschlagen, auf dem heraufgezogenen Oberschenkel ruhen die geballten Fäuste, die rechte vor der linken. Die nackten Teile sind aus Syramarmor, dessen Weiss, mit einem unmerklichen Stich ins Bläuliche, kreidig erloschen und geisterhaft schimmert wie Firnschnee nach Sonnenuntergang. Über die Beine breitet sich in feierlichem Faltenwurf ein Gewand aus gelbbraun gebändertem tiroler Onyx: das Gipsmodell hatte statt dessen rote Bemalung. Zu Füssen des Olympiers kauert gesträubt, mit kaum gebändigtem Flügelschlage, der Adler aus schwarzem zartgeädertem Marmor (ursprünglich sollte er aus Ebenholz geschnitzt werden), die glühenden Bernsteinaugen auf den düster schweigenden Gott geheftet. Eine ungeheure Spannung und atemraubende explosive Bereitschaft zittert in dieser scheinbaren Ruhe: noch ein Augenblick, und mit dem auffliegenden Adler schmettert der Blitz aus Kronions geballten Fäusten. Wenn die homerischen Verse vom Schütteln der Locken, das den Olymp erbeben macht:

Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion,
Und die ambrosischen Locken des Herrschers fluteten vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt: es erbebten die Höhn des Olympos,

— wenn diese Vorstellung aktueller Bewegungsgewalt den Pheidias zu seiner Zeusstatue inspiriert haben soll, so ist es bei Klinger umgekehrt die latente Energie, die angesammelte, verdichtete, auf Entladung wartende Machtfülle, die der Gruppe von Gott und Tier eine gesteigerte und leidenschaftlich erregte Lebendigkeit einhaucht. Das ist nicht jene olympische Ruhe, die nebst der stillen Einfalt, der heiteren Harmonie, der goldenen Mitte und ähnlichen philiströsen Missverständnissen aus der Winckelmannzeit unseren Gymnasialbegriff von Griechen und Griechengöttern ausmacht. Nietzsche's Worte

Wer viel einst zu verkünden hat,
Schweigt viel in sich hinein.
Wer einst den Blitz zu zünden hat,
Muss lange — Wolke sein

geben eine verwandte Stimmung. Klinger's Beethoven schweigt viel in sich hinein. Die Lippen sind zusammengepresst, der Unterkiefer etwas vorgeschoben, die Augen starr ins Unendliche gerichtet. Äusserst reizvoll wäre eine genaue Analyse des Kopfes, namentlich im Vergleich mit dem alten Modell und mit der Klein'schen Maske. Über Beethoven's wirkliche Erscheinung sind ja, wie Frimmel's eingehende Untersuchung gezeigt hat, viele konventionelle Irrtümer verbreitet. Des Meisters Ungebärdigkeit bei den Sitzungen, die mangelnde Beobachtungstreue und überschüssige Phantasie der damaligen Porträtisten, zuletzt noch die irreführende, erst *nach* der Schädelobduktion abgenommene Danhauser'sche Totenmaske: kein Wunder, dass unter solchen erschwerenden Umständen sich eine ideale, glatt verzierlichte oder genial dämonisierte Beethovenphysiognomie über die wirkliche schob. Zu den zuverlässigeren Urkunden gehört immer noch jene Maske von 1812 und die danach fast unverändert ausgeführte Klein'sche Büste. Vielleicht aus überempfindlicher Scheu vor jener konventionellen Auffassung zeigt Klinger's Modell von 1886 die charaktervolle Hässlichkeit des wirklichen Beethoven noch in seltsamer Heftigkeit accentuiert: keine hohe, sondern eine breite vorgewölbte Stirn (»kugelig« nennt sie ein Zeitgenosse, während Bettina sie »himmlisch« findet), und darunter ein stier brütendes Antlitz von halb wahnsinnigem, halb tierischem Ausdruck — so düster und gespenstisch wie jenes Largo aus dem D-dur-Trio, das Beethoven's Freunde für seinen Geisteszustand fürchten machte. Das ist noch nicht der Olympier, der die Titanen zu bändigen weiss; das ist der »kraupete Musikant«, dem man in den Strassen Wiens mit scheuer Verwunderung nachblickt, der durch seine Taubheit

schauerlich Vereinsamte, Verwilderte, unsinnig Misstrauische. Welcher Aufstieg seelischer Befreiung und technischer Ausdrucksbeherrschung von diesem Modellkopf zum marmornen Beethovenhaupte! Auch hier glüht noch Düsterkeit, Schicksalstrotz: aber nicht mehr die dumpfe ratlose persönliche Befangenheit, der Raubtierblick hinter Gitterstäben, sondern universelle Leidenstiefe, zermalmende und erhebende Erkenntnis des Notwendigen, Tragik des innersten Weltgrundes. Beethoven leidet nicht mehr an sich, er leidet an der Menschheit; er hat sein Selbst zu ihrem Selbst erweitert; er hat die Neunte Symphonie geschaffen. Zeus ist ja nicht allmächtig — zu einer so unvollziehbaren gehirnverrenkenden Begriffsbildung waren die Griechen zu gesund: über den Göttern thront Moira. Der Olympier starrt ins Unabänderliche . . .

Beethoven als Träger des Schicksals der Menschheit: diese Umdeutung des Individuums zum »Erdgeist« ist das Thema der Thronreliefs. Aus Einem Stück hat der Pariser Erzgiesser P. Bingen den gewaltigen Thronsessel gegossen; die Details der Flachbilder sind so zart herausgekommen wie die feinsten Töne einer Radierung. Man hört, dass ein neues, noch unerprobtes Verfahren zur Herstellung der Gussform gedient habe. Eine wunderbare Kombination aus ornamentalen Motiven ist der Götterthron, kühn genug, um wie Böcklin's Kentauren und Tritonen das »morphologisch gebildete Auge« eines Dubois-Reymond zu verletzen; auf hufartigen Vorderstützen ruhend, die etwas vorweltlich Archaistisches haben, im Grundgerüst aus Palmenstämmen und Palmenzweigen entwickelt, das Ganze in düsterem, stumpfbraunem Bronzeton, aus dem die phantastisch geschwungenen Armlehnen in glänzendem Goldschliff herausklingen. Die Innenseite der hochragenden Rückenlehne trägt einen Kranz von fünf liebreizenden, elfenbeinernen Engelsköpfen; der mittlere zeigt in den Haaren Bemalungsversuche, dem äussersten rechts wächst noch ein fingerweisendes Händchen hervor, das mit beredtem Ecce Homo auf den thronenden Gottmenschen deutet. Die Engelsflügel sind mit bunten Halbedelsteinen und antiken Millefiorigläsern, der Grund mit blauen ungarischen Opalen inkrustiert: wunderbar, in fast körperloser Zartheit, schwebt vor dieser farbenreichen Folie der astralweisse marmorne Oberleib, dessen vorgebeugte Haltung gutberechnete Durchblicke nach den inneren Puttenköpfchen offen lässt. Vielleicht hat dieser geisterhafte Farbenkontrast den Künstler bestimmt, von einer inkarnierenden Tönung des schneebleichen Marmors vorläufig abzusehen: das wäre kein Rückfall in den gefrorenen Zuckerstil der Pseudoantike, sondern eine wohlerwogene Feinheit und gerade ein Reiz mehr in der polychromen Pracht des Ganzen. — Auf den Aussenflächen des Thrones hat nun Klinger in drei grossen Reliefs das Seelenleben der Menschheit zusammengefasst. An der rechten Seite der Sündenfall: Adam, dessen lüsterne Scheu in einer merkwürdigen Kopf- und Armhaltung Ausdruck findet, nimmt von Eva den Apfel. Links zwei Tantaliden: ein hoch aufgereckter Mann greift nach zurückweichenden Früchten, ein knieendes Weib schöpft aus versiegender Quelle, beide fassen statt des qualvoll ersehnten Genusses ein maskenartiges grinsendes Phantom. Auf der mächtigen Rückenfläche des Thrones aber lässt Klinger, wie im »Christus im Olymp«, noch einmal die weltgeschichtlichen Kontraste aufeinander prallen: nazarenische Weltflucht und heidnische Sinnenfreude. Im Vordergrunde die auftauchende Aphrodite, von einer bärtigen Meergottheit auf der Muschel getragen, vor ihr eine Nereide, die zwischen den zum Sprachrohr gewölbten Händen gellende Worte in den Hintergrund hineinruft. Nach vorn schreitend, furienhaft, mit wehendem Mantel, windgepeitschtem Haar der Apokalyptiker Johannes, die linke Hand in unbeherrschtem Ingrimm zur Kralle verzerrt, die rechte mit anklagender Gebärde auf die Schönheitsgöttin gerichtet. Ganz fern die Schädelstätte, Christus mit den beiden Schächern am Kreuz, Maria die Mutter und Maria die Magdalenerin. Das Griechenmeer umschäumt den Golgatha-Felsen, und am Horizont geht die Sonne auf: die Sonne des Christentums? Leuchtet sie der sterbenden Antike und dem Siege des Galiläers? Aber der Ewigkeitsaccent über dieser Scene und Klinger's künstlerischer Glaube verbieten eine so engherzige Deutung, eine so bedingungslose Ergebung in das historische Faktum. Erst die Synthese der Gegensätze vollendet den dialektischen Prozess: aus der Versöhnung hellenischer und christlicher Kultur wird das »dritte Reich« kommen, von dem Ibsen seinen Julianus Apostata träumen lässt, das dritte Reich, dessen Sonne dort am Himmelsrande aufflammt.

Der dramatische Kern dieses leidenschaftlich bewegten Gesamtbildes ist zweifellos die verdammende Liebesfluchgebärde des Jüngers, von der sich Anadyomene in göttlicher Gleichgültigkeit abwendet: auf dem Gipsmodell ist noch ein Spruchzettel zu erkennen, der die Anklage in eine Wortformel übersetzt. Klinger's Philosophie der Liebe ist ja keineswegs unbedingt optimistisch, er sieht tiefer als Künstler zu sehen pflegen: der Kampf der Geschlechter, die Sinnlichkeit als zerrüttende Illusion, die das Individuum der Gattung aufopfert, Eros als Feind der aufstrebenden Menschheit — das sind ihm keine fremden Vorstellungen. In den radierten Cyklen »Eva und die Zukunft«, »ein Leben«, »eine Liebe« hat er die Geschlechtlichkeit als grausame Zerstörerin geschildert, und nicht nur im Bunde mit sozialen Zufälligkeiten und Vorurteilen, sondern ihrem inneren Wesen nach. Eva, der die Schlange den Spiegel vorhält, erwacht zum Bewusstsein ihres Körpers: das ist der psychologische Moment des Sündenfalles. Und auf einem Blatte der »Brahmsphantasie« erscheint Aphrodite im Ausbruche zügellosen Machtgefühls, während Menschenleiber, Menschenschicksale wie Trümmer im Wellenspiel geschaukelt werden: unberechenbar, unverantwortlich, gewissenlos wie jede Naturkraft schaltet die Liebe mit den ohnmächtigen Individuen. Phobos und Deimos, Schrecken und Furcht entkeimen dem Schoss der Liebesgöttin . . . Vielleicht ist es ein Symptom moderner Willensschwäche, dass wir die Liebe so tragisch empfinden; selbstsichere, disziplinierte Zeitalter mögen zu einer idyllischen Auffassung, zu Galanterie und Gauloiserie neigen. Für unser Gefühl, das man darob zwiespältig schelten mag, hat jedenfalls der gewaltig zürnende Apostel nicht minder Recht als die im eigenen Schönheitsrausche schwelgende Göttin; es ist eben ein vollendeter »Dialog zweier Prinzipien« (so bezeichnet Beethoven gelegentlich das Programm zweier Klaviersonaten) und keine Partei besitzt die volle, endgültige Wahrheit. Eine Weltgeschichte mit ihren gegensätzlichen Triebkräften ist in diese Bronzereliefs gebannt: verlorenes Paradies und ungestilltes Glückverlangen, Selbstgenuss und Selbstaufopferung, Sensualismus und Spiritualismus, Kypros und Golgatha — aus diesem Spiel sich kreuzender Kontraste, aus Kette und Einschlag webt sich der Teppich des Lebens. Klinger's Raumkunst wagt hier das Höchste: sie überträgt Beethoven's tönende Hieroglyphen in sichtbare Symbolik, sie redet vom Schicksal der Menschheit.

Noch ist von dieser überströmenden Bilderwelt nicht alles gesagt: den oberen Rand der Rückenlehne kränzen fünf liegende Menschenfiguren, sozusagen simple »Geschöpfe des Prometheus«, denen Beethoven einmal eine Balletmusik gemacht hat, individuell besonderte und ins eigene Schicksal eingesperrte Pygmäen neben der Überlebensgrösse des Tonschöpfers, dem der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen zufiel. Ob ein schärfer zugespitzter Gedanke in diesen Gestalten ausgedrückt ist, die wegen ihrer erschwerten Sichtbarkeit hauptsächlich dekorativ wirken, vermag ich nicht anzugeben.

»Hol' Sie der Teufel, ich mag nichts von Ihrer ganzen Moral wissen, *Kraft* ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen, und sie ist auch die meinige,« so steht auf einem der Zettel, auf denen sich Beethoven's grimmiger Humor zu entladen pflegte. »Eine ganz ungebändigte Persönlichkeit«, klagt Goethe, und Bettina berichtet: »Kein Kaiser und König hat so das Bewusstsein seiner Macht, und dass alle Kraft von ihm ausgehe, wie dieser Beethoven«. Dem jungen Moscheles, der unter eine Notenabschrift »fine mit Gottes Hülfe« setzt, schreibt Beethoven die Replik: o Mensch, hilf dir selber! Und dieser Empörer voll titanischer Hybris thront nun selbst als der Sieger über Titanen und Giganten, als Zeus Horkios, der über Eide und Verträge, Ordnung und Gesetzmässigkeit in seiner Welt wacht? Der »Generalissimus in Donner und Blitz«, aufbrausend und rasch besänftigt wie ein Kind, als der unerschütterlich machtbewusste Olympier, der in Milde und Groll langmütige Göttervater, wie ihn die Büste von Otricoli ahnen lässt? Und selbst Beethoven als Musiker: der Dichter der Sehnsucht, die an lauter Unmöglichem und Unaussprechlichem leidet, der schwärmerischen weichgewordenen Empfindung, in der alle Dinge ihren

Stachel zurücklassen, oder, im anderen Falle, der trotzigen hohnlachenden Männlichkeit, die ohne Siegeshoffnung den Kampf mit dem Schicksal aufnimmt und nur in ekstatischen Ausbrüchen einer schmerzlich-gewaltsamen Heiterkeit über das Schwerste hinwegkommt: darf man solch einen ringenden Menschen, die Seele voll unausgeglichener Dissonanzen, der im Aufblick zur Vorsehung, zu einem gütigen Vater über den Sternen Trost suchen muss und dessen höchste musikalische Kundgebung mit demütiger Inbrunst in eine »Bitte um inneren und äusseren Frieden« ausklingt — darf man ihn auf olympisches Gewölk setzen, ohne dass ihm bei seiner Gottähnlichkeit bange wird? Es ist schülerleicht, solche Widersprüche und noch oberflächlichere zusammenzusuchen: Widersprüche, die — wenn es wirklich welche sind — nicht in der lebendigen Gegenwart des Kunstwerkes ins Bewusstsein treten, sondern hinterher aus der Kollision abstrakter Kenntnisse und Bildungsbegriffe entstehen. Wer sein Schulwissen nicht einen Augenblick vergessen kann, mag an dem bartlosen Zeus Anstoss nehmen und sich gegen die olympische Apotheose eines Wiener Komponisten aus der Kongresszeit verwahren: ihm wird ein kostümierter Beethoven besser zusagen, im blauen Frack mit Messingknöpfen, Hörrohr und Konversationsheft in der Tasche, auf einem Sockel sitzend, der aus den Bänden der kritischen Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel geschichtet ist. Der »Olympier« ist nun einmal für einen Anderen in Beschlag genommen, für Goethe: hier decken sich zufällig zwei erlernte Begriffe, wie sie im anderen Falle sich ebenso zufällig gegen die Vermischung sträuben. An sich ist die Ideenverbindung Goethe-Zeus um kein Haar vernünftiger als die andere Beethoven-Zeus; sie ist nur stereotyp geworden, ein Einfall Bettina's, aus dem die deutsche Bildung ein Cliché gemacht hat. »Für Goethe weisen wir das Symbol des Olympiers zurück. Das ist nicht der Goethe, den wir kennen, nicht der Mann der ‚grenzenlosen Thränen', nicht der, den noch als beinahe Achtzigjährigen eine Leidenschaft wehrlos, fieberkrank auf das Lager warf«, so schreibt H. von Stein, und wenn wir die Inkongruenz mehr im Äusserlichen suchen wollen: die diplomatische Kühle und konziliante Höflichkeit des Weimarer Geheimen Rates associiert sich auch nicht ganz mühelos mit dem überlieferten Bilde des Donnerers Kronion. Aber zu guter Letzt ist das alles ein Federballspiel mit Worten. Über die Unterschiede (oder Ähnlichkeiten) zwischen Zeus und Beethoven lässt sich trefflich streiten: als Paarung blosser Begriffe bleibt das so unfruchtbar wie die tausend mehr oder minder sachgemässen Ideenverknüpfungen und Wortkomplexe, die täglich geredet, geschrieben, gedruckt und wieder vergessen werden. Das Wesentliche ist, dass Klinger's neue Synthese leibhaft und überzeugend vor unserem Auge lebt, eine anschauliche Ideenvermählung, die nicht mehr geschieden werden kann, während nichts sich leichter verbindet und leichter trennt als Worte. In der erhöhten Temperatur der Künstlerphantasie sind die beiden Symbole Beethoven und Zeus, mit Abstossung des Unvereinbaren, glühend unlösbar verschmolzen; »kein Engel trennte geeinte Zwienatur der innigen Beiden«. Wir werden von diesem Zeugma, dieser machtvoll zwingenden Verknüpfung zweier Vorstellungsreihen nun nicht wieder loskommen, und das ist ganz in der Ordnung. Wer in aller Welt will gerade die bildende Kunst dahin einschränken, poetisch überlieferte Typen unverändert zu stabilisieren? ihr verbieten, Empfindungswerte umzuwerten und von der Netzhaut her dem Gehirn neue Erregungen mitzuteilen? Wenn schon die griechischen Bildhauer es wagen durften, einfach der in ihnen drängenden plastischen Entwickelungstendenz, ihrem nisus formativus folgend die traditionellen Götterbilder umzubilden und aus dem ursprünglichen Harnisch und dem »übersittlichen Faltenhemd« der Liebesgöttin den nackten schönen Frauenkörper hervorzuholen — um wieviel freier darf ein moderner Künstler mit dem verblassten Erinnerungsbilde eines alten Göttervaters und mit der doch immerhin nebensächlichen Leiblichkeit eines seelenbezwingenden Tondichters schalten? Wenn seine neue Vision nur lebt und mit suggestiver Gewalt in die empfangenden Seelen überströmt! Denkt euch immerhin den Beethoven anders: aber lasst es auf die Kraftprobe ankommen und stellt eure innere Anschauung dem Klinger'schen Bildwerke gegenüber — welches von beiden wird das andere auslöschen? Klinger ist der psychisch Stärkere; wie jene indischen Magier kann er euch zwingen zu sehen, was er will, nicht was ihr wollt oder was die realistische Wirklichkeit

vorschreibt. Auch seine Bildhauerei ist eine Griffelkunst, und die Seele muss so willig wie die Kupferplatte die Spuren aufnehmen, welche der Meister ihr einätzt. Darin, wie in vielen anderen Dingen, ist Klinger seinem Heros Beethoven verwandt, dass er in einer neuen Sprache den zwingenden Ausdruck findet, ohne erstarrte Symbole und gewohnheitsmässige Associationen dennoch Eindeutiges und Bestimmtes hervorruft, ohne eingefahrene Geleise immer geradlinig ans Ziel kommt. Er hat Taine's Blick für das Wesentliche und lässt sich davon nicht durch eine gebildete Technik, die für ihn dichtet und denkt, abbringen, sondern denkt und dichtet selber. Wenn man sieht, wie sich alle modernen Menschen in Lebensstil und Kunstschaffen um Originalität abquälen und dabei die Sicherheit der Mitteilung ihres persönlichen Innenlebens immer mehr einbüssen, wenn man auf der anderen Seite bei epigonenhafter Virtuosität in der Beherrschung der Darstellungsmittel den Mangel jedes darstellenswerten Inhalts spürt, so muss man, zwischen Verschrobenheit und Banalität, unaussprechlicher Eigenart und glatter Nichtssäglichkeit, pathologischer Isolation und physiognomielosem Normalmenschentum, zwischen Stefan George und Berliner Siegesallee einem Manne wie Klinger einfach zujubeln: der nicht nur 'was zu sagen hat, sondern es auch ohne hysterisches Schlingen und Würgen wirklich sagt. Bei Klinger fehlen die toten Stellen, die Gedankenstriche und Punktreihen moderner Gedichtbücher, die Momente versagenden Atems und priesterlicher Katalepsie; dieser Mensch mit dem heissen Herzen und klaren Kopfe, diese kaltblütige Feuerseele ist von einer herausfordernden Sicherheit im Was und Wie. Ganz wie Beethoven, der die konturenlos verschwimmende »Mondscheinsonate« nicht übermässig hochstellt und Künstlerthränen verabscheut, ja der manchmal wie ein Pythagoräer sich an Mass und Zahl klammert und in einer (später freilich widerrufenen) Briefstelle den glänzenden Erfolg der Neunten Symphonie in Berlin grossenteils der — Metronomisierung zuschreibt. Heute ist »Stimmung« unser drittes Wort, ein Bekenntnis der Passivität, die mit weichen Fischflossen im Gallert herumfährt und amorphe Symbole der eigenen Unzulänglichkeit knetet: vergebens mühen sich die Lieder, vergebens quälen sie den Stein. Aber ein Höheres ist »Gestaltung«, innerlich Geschautes mit derb zupackenden Händen in hartem Material abgeformt: Manneswille quantum satis, der dem Chaos einen Kosmos abtrotzt. Solch ein Gestaltetes ist Klinger's Beethoven, aus Stein und Metall heraufgeholt wie die geordnete Welt aus dem »Grenzenlosen« des Anaximander, wie die Zeusherrschaft aus Titanenkämpfen, wie Beethoven's scharfumschriebene Toncharaktere aus labyrinthischem Gefühlswirrsal, wie jedes beseelte Kunstwerk aus den ungeschieden wirbelnden, sinnlos durcheinander brausenden Elementen der Wirklichkeit. Wie hier Marmor- und Erzatome in einen neuen Reigentanz gezaubert sind, dessen Figuren und Verschlingungen dem Auge zu geistbezeugenden Offenbarungen werden, so ist unserer modernen Seele, in ihrer chaotisch fiebernden halbtraumhaften Übergangsunruhe, eine klare Signatur, eine weithinragende Lichtgestalt und Bestimmtheit gewonnen: »der grosse gesammelte Ausdruck unserer Lebensanschauung«.

Oberer Rand von Beethoven's Thron

L. CORINTH, BERLIN SELBSTBILDNIS MIT MODELL

EINDRÜCKE VON DER FÜNFTEN AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

»Our stern alarums changed
to merry meetings.«

KLASSISCH gebildete Heisssporne mochten sich wohl darüber entrüsten, dass die Berliner Secession nicht schnurstracks den steilen Weg zum Gipfel des heiligen Kunstbergs nahm. Sie vergassen, dass es sich um keine secessio plebis im alten Rom handelte, obwohl auch hier gut begründete Rechte erobert wurden, sondern viel mehr um eine Krystallisation des Berliner Kunstausstellungswirrwarrs. Seither hat sich eine weitere reinliche Scheidung innerhalb der Secession vollzogen, und so durfte man der diesjährigen Sommerausstellung als einem Sublimat mit besonderer Spannung entgegensehen.

Da kam die Nachricht, dass Klinger's Beethoven im Original nicht Berlin, sondern Wien zuerst gezeigt werden würde: eine Enttäuschung blöder Neugier, die im Publikum stets stärker ist als geduldig zuwartende Kunstliebe. Die um eine Sensation betrogene Menge rächt sich durch Grausamkeit: die einfache Thatsache, dass auch in diesem Jahre an einer Stelle der Reichshauptstadt gute, gewählte Kunst zu sehen ist, scheint kaum noch der Rede, die an diesen Zweck gewandte Mühe nur kärglichen Dankes wert. Die Secession fängt an, selbstverständlich zu werden, einzelne Beurteiler lenken bereits aus der Kampfstellung in die ebenso bekannte wie unmögliche »historische Objektivität« ein, was immer als bedenkliches Anzeichen gelten muss. Doch die Vorrede des Ausstellungskatalogs erklärt — eingedenk des Grundsatzes: die beste Parade ist der Hieb —: »Es wäre der Ruin der Kunst, aus der Anschauung vorhandener Kunstwerke Neues schaffen zu wollen«.

An fragwürdige Sentenzen darf ein eiliger Berichterstatter nicht viel Zeit verschwenden. Man will von ihm ja nicht hören, was er gedacht, sondern was er gesehen hat. Darum: more matter with less art.

Wer gelernt hat, auch am Selbstverständlichen Freude zu empfinden mit dem Augenblick, wo er es rückschauend mit dem Selbstverständlichen früherer Generationen vergleicht, wird in dieser Ausstellung Vieles sehen, was ihn erfreut. Ebenso wenig fehlt es an deutlichen Wegweisern in die Zukunft. Die Kritik, die nicht ganz auf den Kopf gefallen ist, muss nun einmal einen Januskopf haben. Da wird sie aus den hier vereinigten Bildern zunächst konstatieren, dass manche secessionistische Maler der neuesten Zeit, wie sie hier zu Worte kommen, »aus der Anschauung vorhandener Kunstwerke«, das heisst von der Malweise der Pariser Impressionisten der siebziger Jahre viel, sehr viel und sehr Gutes gelernt haben. Sechs Bilder von *Edouard Manet* und ein meisterhaftes grosses Interieur von *Claude Monet* erlauben den Vergleich mit den Gemälden von *Habermann, Hummel, Gustava Haeger, Ulrich Hübner, Freiherr von König, Linde-Walther, Joseph Oppenheimer, Schlittgen, Slevogt, Mosson, Trübner* und anderen. Diese haben bei solchem Studium an ihrer Künstlerseele keinen Schaden gelitten, es wäre lächerlich, sie als denkfaule Epigonen abthun zu wollen. Wer teilte nicht mit *Wilhelm Trübner* die Freude, mit der er seine Pferde und Menschen gleichsam herausmeisselt und bei jedem breiten Pinselhieb ein neues Stück Natur in urwüchsiger Kraft entstehen sieht? Werden *Erich Hancke's* Porträts darum schlechter, weil sie fast ebenso gut sind, wie die Auguste Renoir's? — Wir vergeben uns nichts mit dem Eingeständnis, von Anderen etwas gelernt zu haben, sobald wir mit dem Erlernten und Übernommenen nur nicht selbstgefällig uns brüsten, sondern den Antrieb zu ähnlichen oder gar besseren Leistungen daraus empfangen. Und jede Ausstellung der Secession hat bisher, Künstlern und Betrachtern zum Nutzen, Werke vorgeführt, die das Urteil zu

L. Tuaillon, Berlin. Herkules mit dem Eber

schärfen, das Nachstreben zu wecken in gleichem Masse geeignet sind. So auch diesmal, und daher ihr grosser erziehlicher Wert.

Was lässt sich nicht alles — rein handwerklich — lernen aus den Bildern eines *James Whistler, Anders Zorn, John Sargent, Aman Jean, Jacques Emile Blanche, John Lavery, Wilhelm Leibl, Francisque Raffaelli, Abel Truchet, Isaac Israels* und wie die Virtuosen des Pinsels immer heissen mögen. Trotzdem wird der deutsche Besucher der Ausstellung sich weit lieber verankern vor denjenigen Bildern, die ihn durch Temperament und Empfindung fesseln. Auch deren giebt es viele.

Die Überraschung, den Clou der diesjährigen Ausstellung, bildet *Liebermann's* »Delila«. Wer sich durch die Spannung nicht irritieren lässt, die eine solche Darstellung von der Hand Liebermann's unwillkürlich erzeugt, — seit dem Jesus im Tempel hat er die Sphäre der biblischen Malerei meines Wissens ängstlich gemieden — wird zugeben, dass die Fähigkeit, Leben und Leidenschaft zu verkörpern, auch hier wunderbare Triumphe feiert. Den irreleitenden Vergleich mit Rembrandt's Genie möchte ich ihm und mir gern ersparen. Trotzdem ist in der Gebärde der Delila ein Zug, den ich nicht besser zu charakterisieren wüsste, als mit den Worten: so, oder doch ähnlich würde Rembrandt sich vielleicht mit der Sache abgefunden haben, wenn er, — ja, wenn er Liebermann gewesen wäre. Die Art, in der dem entscheidenden Motiv alle andern Rücksichten geopfert werden, verrät eine Lebhaftigkeit des Temperaments, die umsomehr überrascht, wenn wir hören, dass der Künstler an diesem Stoff sich seit einem Jahrzehnt abgequält hat. Er wollte eine »Fanfare« darstellen, und es ist ihm gelungen, so trefflich gelungen, dass man darüber manches Allzumenschliche leicht vergisst, was namentlich der Gestalt des jüdischen Herkules anhaftet. So sehr der fanatische Wille, der aus dieser Arbeit herausschlägt, uns mitreisst, so lebhaft der ausübende Künstler immer wieder den Akt der abgezehrten Delila mit seiner raffinierten und dennoch zügigen Behandlung bewundern muss — wir stehen vor einem Experiment, dessen Gewagtheit und Einseitigkeit uns nicht leicht zum richtigen Genuss kommen lässt. Das Bild wird unstreitig für alle Zeit eines der interessantesten Dokumente der Malerei unserer Tage bleiben, eine der kostbarsten Raritäten des Marktes, aber ob es genügt, um Liebermanns Können gewissermassen im Zenith seines Ruhmes zu fixieren, ob es jemals als »der« klassische Liebermann gelten wird, das heute zu prophezeien fehlt mir die enthusiastische Scherzuversicht. Das weit anspruchslosere und kleinere Bild »am Meer«, eine Variante der vorjährigen Reiterstudie, besitzt Eigenschaften, auf die nach meinem Gefühl der Maler weit stolzer sein darf, als auf die alttestamentarische Kraftprobe.

Ein zweites Ausstellungsbild par excellence, das aufregt und verblüfft, mitreisst und zum Widerspruch herausfordert, ist *Max Slevogt's* d'Andrade als Don Juan. Champagner, Theaterlicht, Mozart, d'Andrade und Slevogt's Virtuosität vereinigen sich zu einer sinneberauschenden Stretta, deren Augenblickswirkung sich niemand entziehen kann. Der Maler selbst scheint den Pinsel wie im Champagnerrausch geführt zu haben. Doch wie Mozart's Komposition und d'Andrade's Darstellung nicht allein aus Temperament und Laune zu erklären sind, so steckt auch in Slevogt's Malerei viel kluge Ueberlegung, der unsere Bewunderung ebenso gilt, wie seiner Fähigkeit, die Künste des Regisseurs zu verbergen. Das beste aber bleibt dennoch das Temperament. Das erkennt man, wenn man ein anderes Bild Slevogt's, den — bereits von einer Ausstellung bei Cassierer bekannten — Sommermorgen daneben sieht: das gleiche Geschick, ja Raffinement der Mache, aber wo bleibt die Empfindung? Dramatische Lebhaftigkeit, selbst Kulissenleidenschaft liegen dem jungen Maler offenbar mehr im Blut als der Hang zu träumerischer Beschaulichkeit.

Neben solcher sprühenden Beweglichkeit erscheint selbst ein *Zuloaga* schwerfällig und tot. Das ausgestellte Gesellschaftsbild des grossen Goyaverehrers hat technische Qualitäten, wie sie nur ganz wenige Bilder unserer Zeit aufweisen können; aber die wunderliche Mischung von Gravität und Heissblütigkeit, wie sie seinen Gestalten anhaftet, die spanische Grandeza, giebt auch seiner Malerei etwas Starres und Selbstgefällig-Äusserliches, das dem Deutschen den Genuss erschwert. Die harten, nach unserem Gefühl groben Farbengegensätze, in denen sich Zuloaga gefällt, wecken unwillkürlich die Sehnsucht nach einem Ausgleich, einer Vermittlung, Zusammenschluss, so kostbar die stofflichen Einzelheiten sein mögen. Weniger Seide und Schminke und mehr Menschlichkeit verlangt der Nichtspanier von diesen Bildern, zumal er sich bei solcher Forderung auf einen Goya und Velazquez berufen kann.

Neben den Deutschen und den Spanier stellen wir zwei Holländer: *Isaac Israels*, der indes mit seiner hellen, lichten Farbengebung mehr nach Frankreich gravitiert, und *George Hendrik Breitner*. Breitner's Malwerk ist urholländisch, obwohl es den Pariser Impressionismus immerhin merken lässt. Wie kräftig muss doch eine Wurzel sein, die so viele gleichstarke aber verschiedenartige Schösslinge treibt! Breitner hat nichts von dem Erbe der heimischen Altvordern fahren lassen, ja, er outriert deren Pinselführung und Farbenwahl, aber er weiss dennoch Stimmungen zu geben und Eindrücke festzuhalten, wie sie nur unsere Zeit seit Manet wahrnimmt. Seine Ansicht einer Amsterdamer Gracht hat bei aller scheinbaren Fahrigkeit der Mache eine suggestive Kraft, der sich schwerlich ein kunstgeübtes Auge entziehen wird.

Marie Slavona, Vassily Kandnisky und *Olga Boznanska* seien nur genannt, um den internationalen Sieg der impressionistischen Richtung zu markieren, der das Schicksal der Malerei im neuen Jahrhundert zu bestimmen scheint. Doch nein! Die rigorosen Naturalisten, als die man in Berlin die Secessionsmaler gerne denunziert, haben einem *Edvard Munch, Max Klinger* und anderen Nebulisten Einlass gewährt. Aus Instinkt oder Überlegung?

An den Malereien *Munch's,* die das ganze Leben

Max Liebermann, Berlin. Im Meer

H. Breitner, Amsterdam. Holländisches Strassenbild

aus einer Perspektive betrachten und darstellen, die wohl nur neuro-pathologisch sich ganz befriedigend erklären lässt, meine kunstkritische Anpassungsfähigkeit zu erproben, muss ich mir versagen. Nicht, dass mir durchaus jedes Verständnis fehlte für die Ziele und Wege solcher subjektiven Mystik, der die Konvenienz des natürlichen Sehens ohne Besinnen geopfert wird, und der man ja bei mehreren Künstlern, wie Willumsen, Toroop, Gauguin, M. Denis, Emil R. Weiss — in der Litteratur bei Maeterlink, Stefan George und anderen begegnet; nur der Genuss, die Freude an diesem gekünstelten Stammeln und Lallen will sich bisher nicht einstellen. Ich meine, diese Künstler weichen der normalen Naturanschauung aus, ohne sich über sie zu erheben oder sie zu vertiefen, sie töten ihr naives künstlerisches Empfinden, um desto leichter zu den vermeintlichen Höhen ihrer in sich unkünstlerischen wesenlosen Sehnsucht emporschweben zu können. Diese Selbstbefriedigung scheint mir durch den Verlust allen seelischen und künstlerischen Gleichgewichts allzu teuer erkauft. Es mag indes geeignetere Medien geben, die leichter in trance zu setzen sind.

Max Klinger, der sicherlich Einspruch erheben würde, mit diesen Verehrern oder Opfern der Astralkunst in eine Reihe gestellt zu werden, sucht den Gipfel der Kunst auch in jenen ausserweltlichen Sphären, aber möchte sich ihnen mehr auf rein geistigem Wege nähern; eine gewisse nervöse Sinnenlust stellt sich ihm dabei oft in den Weg. Gern verzichte ich darauf, seinen Beethoven, dessen hier ausgestelltes älteres Gipshilfsmodell durchaus versagt, kritisch zu würdigen. Ihm gerecht zu werden, wird dem naiven Kunstfreund und Beethovenverehrer kaum gelingen, ihn zu verherrlichen, mag Klingerenthusiasten vorbehalten bleiben. Ohne ein solcher zu sein, möchte ich meiner Bewunderung für den grosszügigen Lisztkopf, der in Marmor bereits auf der vorjährigen Ausstellung in Dresden zu sehen war und für die eben daher bekannte Porträtbüste der russischen Schriftstellerin Asenjeff unverhohlen Ausdruck geben. Die Delikatesse im Stofflichen, die psychologische Treffsicherheit und Raffiniertheit der letzteren Arbeit fesseln auch den, der Klinger eigentlich plastisches Gefühl absprechen zu müssen glaubt.

E. Hancke, Berlin. Der Schriftsteller Holländer

Der Belgier *George Minne*, dessen Stilisierungsversuche gewaltsam — um nicht zu sagen verschroben — anmuten, besitzt solches Gefühl in weit höherem Masse als Klinger, aber er opfert es gelegentlich jenem auch von Willumsen und Munch geteilten Wunsch, die ganze Kunst der Vergangenheit aus seinem Bewusstsein zu tilgen, und noch einmal von vorne anzufangen. Dass dabei vielfach Ungereimtheit zu Tage kommt, ist nicht zu leugnen, aber Interesse weckt eine solche leidenschaftliche Auflehnung gegen alle Überlieferung immerhin. *Rodin* ist nicht minder radikal in entgegengesetzter Richtung, indem er die Zukunft aller plastischen Kunst vorwegzunehmen sich bemüht, einen impressionistischen Stil in der Bildnerei festzuhalten sucht, schliesslich das Material vergewaltigt, an dem er sich zum Virtuosen ausgebildet hat. All solchen Excentricitäten, die von den einen als Anzeichen überschäumender Kraft und eiligen Fortschrittes, von andern als Merkmal der Krankheit und des Verfalles angesehen werden, ein Ventil zu schaffen, sie ans Licht der Öffentlichkeit zu bringen, das schliesslich über ihr Wachstum oder ihre Rückbildung trotz alledem entscheidet, ist eine dankenswerte Aufgabe der secessionistischen Ausstellungen. Lebhaftes Interesse an der bildenden Kunst wird sich weit eher an einer Diskussion über gewagte Versuche entzünden, als es durch verdünnte, für den Aller-

M. SLEVOGT, BERLIN SOMMERMORGEN

Robert Breyer, Berlin. Beim Thee

Habermann, Schlittgen, Schramm, Becker, Strahtmann, Tooby hier zu erörtern, wäre Missbrauch. Dass *Leopold Graf von Kalckreuth, Hans Thoma, H. von Volckmann* treffliche Maler sind, hat nicht erst diese Ausstellung bewiesen, ganz zu schweigen von den Gewaltigen, die es waren, *Böcklin, Leibl, Victor Müller, Manet*, an die auch mit unzulänglichen Proben ihrer Meisterschaft erinnert zu werden, stets eine Freude ist. Auf unserer eiligen Wanderung durch den Limbus der Ausstellung stellt sich uns indes breitspurig der Schweizer *Ferdinand Hodler* in den Weg. Seiner dekorativen Malerei: »Wilhelm Tell nach dem Tode Gessler's« wünschte man lieber in einer Schutzhütte des Alpenvereins als hier in der Kantstrasse Charlottenburgs ein Unterkommen. Die Qualitäten älterer Arbeiten, die für Hodler ein günstiges Vorurteil weckten, besitzt dieser ebenso wüste, wie leere Tell kaum. *Lucien Simon* überrascht mit seinem feinfühligen Porträt einer älteren Dame wohl nur die, die bisher derbe Cirkus-, Markt- und Prozessionsbilder für seine ausschliessliche Domäne hielten, nicht aber seine Bildnisse der Witwe Aubry-Lecomtes oder des greisen Ehepaares gesehen haben. Der Russe *Constantin Somoff* passt seine Malweise der Biedermeierzeit, in deren Kostum er sein Modell gekleidet, geschickt an. Die elfenbeinerne Glätte des Vortrages macht einen zwar erklügelten, aber keineswegs weltsgeschmack zurechtgemachte Darbietungen erweckt wird.

Doch neben den Vorläufern ihres eigenen Ruhmes dürfen auch die nicht unberücksichtigt bleiben, die wackere Arbeit gethan, um jenen Platz zu schaffen. Das ist das Schöne an der ganzen Bewegung, dass jeder gern in erster Reihe kämpfen möchte, wenn nicht für sich, so doch für die Ziele der grösseren Genossen, denen er soviel Förderung verdankt. Es sei ferne von uns, Rangklassen der secessionistischen Armee aufstellen zu wollen, wenn wir zum Schluss dieser notwendig fragmentarischen Würdigung einige Namen derer verzeichnen, die nach unserem Gefühle zur Zeit im zweiten Gliede kämpfen. Das will heissen, dass sie uns nichts wesentlich Neues von ihrem an sich immer wieder löblichen Thun zu sagen, wie daher auch kaum etwas Neues davon vor diesem Leserkreise zu berichten haben. Die Vorzüge und Schwächen der Werke von *Uhde, Zügel, Heine,*

Paul Baum, Berlin. Landschaft

MAX LIEBERMANN — SIMSON UND DELILA

unerfreulichen Eindruck, zumal der Blick der Dame ebenso wie ihre nervöse, blaugeäderte Hand uns verraten, dass unser Seelenleben und unsere Fähigkeit, es zu schildern, seit 1830 doch vorgeschritten sind.

Kälter lässt in dieser Umgebung die rein technische Virtuosität und Feinnervigkeit, wie sie in den Arbeiten eines *Whistler, Zorn, Sargent, Lavery* und anderer Ausländer brilliert. Den Bildern haftet bereits heute etwas Unpersönliches an, so sehr sie beim ersten Eindruck entzückten.

Doch man wird auch gern von den Berliner Secessionisten hören wollen, die bei ihrer Gastfreiheit schliesslich Gefahr laufen, übersehen zu werden, zumal das Gros der Besucher alte Bekanntschaften nicht allzu hoch schätzt. Und doch ist hier so manches Erfreuliche zu melden: *Ulrich Hübner* hat in seinem durch den französischen Impressionismus stark beeinflussten Schaffen einen gewaltigen Schritt vorwärts gethan, wie namentlich die wiesbadener Strassenvedute, ein Damenbildnis und die Balkonloge des Metropoltheaters lehren, *Ludwig von Hofmann* stellte eine seiner reizvollsten und feinsinnigsten Arbeiten, die »badenden Mädchen« aus, *Leistikow* holt nach seinen stilistischen Versuchen wieder einmal Atem in der ihm stets neue, intime Reize enthüllenden märkischen Wald- und Seelandschaft. *Louis Corinth*, dessen Charakterbild in der modernen Kunstgeschichte noch immer schwankend bleibt, zeigt seine derbe Vollnatur in einem Selbstporträt, seine Sehnsucht nach höheren Sphären — weniger glücklich — in den drei Grazien und einem biblischen Bilde; die Fähigkeit, tiefer zu charakterisieren, erprobt er an dem Porträt des wunderlichen Peter Hille, mit mehr Erfolg schlägt *Joseph Block* den gleichen Weg in seinem Träumer ein. Sehr kraftvoll markieren sich auch *Robert Breyer, Gustava Haeger, H. E. Linde-Walther* und *Joseph Oppenheimer*, während *Martin Brandenburg, Hans Balaschek* und *Friedrich Latendorf* meinem persönlichen Geschmack durch ihre neuesten Leistungen nicht näher gekommen sind. *Curt Herrmann* hat die Grundlagen des neoimpressionistischen Malverfahrens eines Seurat und Luce zum Feld seines Studiums erkoren, ein Gebiet, auf dem auch *Paul Baum* sich mit vielem Eifer bemüht.

Als neue Stützen der Secession notieren wir neben dem schon erwähnten *Erich Hancke Karl Walser, Fritz Rhein* und *Ernst Bischoff-Culm*. Doch damit sei der konventionellen Aufzählung von Namen ein Ziel gesetzt. Stünde uns mehr Zeit und Raum zur Verfügung, so würden wir schwerlich an vielen Bildern der Ausstellung ohne Gruss vorübergehen, da fast alle zu einem solchen auffordern, wenn auch die Ehrerbietung, die wir ihnen schulden, begreiflicherweise mancherlei Abstufungen unterliegt.

Nach gleich schlechter alter Sitte sei schliesslich

Edouard Manet. Der Stier

J. Zuloaga, Madrid. Spanische Gesellschaft

den bildnerischen Talenten nur flüchtig Reverenz erwiesen. Da sind *August Gaul's* zierliche Tierbronzen, *Hugo Kaufmann's* versilberte Sirene, *Klimsch's* vortrefflicher Porträtkopf des Dr. Thoma, *August Kraus'* empireartig glatte Sandalenbinderin, *Ignaz Taschner's* bizarre Holzschnitzerei »Wanderer« im Nippescharakter und *Volkmann's* klassizistisches Satyrtanzrelief vor anderen zu nennen. Anspruchsvoll, aber ein wenig nüchtern wirkt neben älteren Arbeiten *Tuaillon's* für Bremen bestimmter grosser Pferdebändiger. Vor *Adolf Hildebrand's* Marmorbüste Wilhelm Bode's wird jeder Kunstfreund länger festgehalten werden, selbst dann, wenn er sich sagen muss, dass das Wesen des Dargestellten in dieser überaus delikaten und vornehmen Arbeit nicht mit voller Schärfe zur Geltung kommt. Doch, allen hier gegebenen Anregungen krititisch zu folgen, verbietet sich bei einem orientierenden Bericht von selbst. Für die versuchte flüchtige Andeutung der ersten Eindrücke, die ich von der glänzenden secessionistischen Heerschau dieses Jahres empfing, kann ich mich entschuldigend nur auf die Rechte des Impressionismus berufen, die, wie ich glaube, durch diese Ausstellung von neuem befestigt worden sind. *LUDWIG KAEMMERER.*

GUSTAVA HAEGER, BERLIN INTERIEUR

Edvard Munch, Berlin. Dorfstrasse

Curt Hermann, Berlin. Morgenstimmung

L. Corinth, Berlin. Dichter Peter Hille

Ulrich Hübner, Berlin. Bildnis

Philipp Franck, Berlin. Feldarbeit

Walther Leistikow, Berlin. Landschaft

Fritz Klimsch, Berlin. Porträtstatuette

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Berlin SW., Dessauerstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

EIN GEMÄLDE DES MATTHIAS GRÜNEWALD

Es ist vielleicht an der Zeit, ein Gemälde Grünewald's, das sich im Privatbesitz befindet, in die Litteratur einzuführen. Adolf Bayersdorfer hat es 1897 in Freiburg entdeckt. Im selben Jahre war W. von Seidlitz so gütig, dem Berichterstatter Kenntnis davon zu geben. O. Eisenmann, der es kurze Zeit darauf sah und davon zu reden gedachte, hat die Aufgabe später mir zugeschoben.

Die Tafel (Kiefernholz) ist 1,76 Meter hoch, 0,88 Meter breit. Sie stellt auf der Vorderseite die Gründung der Kirche S. Maria Maggiore durch den Papst Liberius, auf der Rückseite die Anbetung der Könige dar.

Die Legende sagt, dass dem römischen Patrizius Johannes, der eine Kirche bauen wollte, und dem Papst Liberius in derselben Nacht (vom 3. auf den 4. August 352) träumte, frisch gefallener Schnee würde auf dem Esquilin die richtige Stelle für das künftige Gotteshaus bezeichnen. Und als Johannes mit seiner Ehefrau und der Papst mit dem Klerus anderen Tages zum Esquilin kamen, lag in der That an einer Stelle Schnee und die Kirche, die spätere S. Maria Maggiore (S. Maria ad nives) wurde auf diesen Platz hingebaut.

Die Vorderseite zeigt nun einen freien Platz mit dem Palast des Papstes im Hintergrund links. Nach der Mitte und nach rechts vertieft sich der Raum und schliesst mit der Fassade einer Kirche (der späteren Fassade von S. Maria Maggiore?) und einem Strassenprospekt ab. Der Papst in roter Dalmatika und rotem Chormantel und die Tiara auf dem Haupte steht auf dem mit Schnee bedeckten Fleck und erhebt mit beiden Händen die Hacke. Etwas hinter ihm nach der linken Seite des Bildes zu kniet Johannes mit seiner Frau, jener mit einem dunkelblauen pelzverbrämten Mantel angethan, diese in weisse Tücher gehüllt. Den Saum des päpstlichen Gewandes tragen zwei Diakonen, hinter ihnen folgt eine Prozession von Kardinälen, Bischöfen, Priestern und eine unabsehbare Volksmenge, die sich nach dem Hintergrund zu verliert. Dort sind noch zwei andere Vorgänge geschildert. Der päpstliche Palast auf der linken Seite des Bildes steht dem Beschauer offen. Man sieht in das Schlafgemach des Papstes und diesen im Bett liegen. Was ihn beschäftigt, das zeigt die andere Scene. Über der Kirche erscheint in Wolken Maria mit dem Kind; die auf den Kirchenstufen und auf dem Platz vor der Kirche sich Herumdrängenden machen sich mit lebhaften Gebärden auf die Erscheinung aufmerksam.

Auf der Rückseite knien unter dem Thorbogen eines verfallenen Gebäudes, das den Blick in eine durch steile Bergzüge eng abgeschlossene Landschaft frei lässt, anbetend die drei Könige; zuvörderst ein bärtiger Greis, etwas zurück der jugendliche Mohrenfürst, der letzte in kräftigem Mannesalter. Sie tragen Kronen aus dünnem Goldblech und führen Scepter. Da die Darstellung der Mutter mit dem Kind fehlt, ist anzunehmen, dass uns nur eine von zwei Tafeln erhalten ist.

W. von Seidlitz hatte mir das Bild genannt als Stütze für meine unbestimmte Vermutung, Grünewald könne in Italien gewesen sein. Ich glaube allerdings auch, dass das Gemälde für einen Aufenthalt Grünewald's in Italien, insbesondere in Rom spricht. Die Strassenphysiognomie im Hintergrund rechts konnte er nur in Italien so kennen gelernt haben. Spezifisch römisch aber scheint mir der plastische Schmuck des päpstlichen Palastes. Dieser selbst, eine architektonische oder vielmehr höchst unarchitektonische Missgeburt, ist gewiss freies Erzeugnis der Grünewald'schen Phantasie, die Motive der italienischen Frührenaissance mit spätgotischer Burgarchitektur — Erinnerungen an die Mainzer Martinsburg, die Residenz der Kurfürsten — friedlich zusammenschirrt. Von der Blässe der Überlegung ist Grünewald nie angekränkelt. Er ist eine der naivsten Künstlernaturen, die je gelebt haben und auch darin von dem etwas pedantischen Dürer mit der grossen echt deutschen Hochachtung vor Wissen und Gelehrsamkeit grundverschieden. Wie gemütsam lässt er uns hier von der Strasse aus den Papst im Schlafzimmer sehen und zeigt er uns sogar den Pontifex mit der Tiara im Bett mit einer warmen gesteppten seidenen Decke zugedeckt! Wie wenig kümmert er sich um einige überschüssige Beine (auf dem Münchner Mauritius- und Erasmus-Bild) oder darum, ob der Daumen an einer Hand fehlt (bei dem Diakon zu äusserst rechts auf unserem Bild)! Bei einem Medaillonfries am Palast des Papstes mangelt der Raum für das äusserste Medaillon. Da hilft er geradezu genial. Er schneidet das überlästige letzte Drittel des widerspenstigen Zierats wie mit dem Messer fein säuberlich ab.

Was mir nun echt römisch am Palast vorkommt, sind die Heiligengestalten in oben halbrund abschliessenden Muschelnischen. Mino da Fiesole und Andrea Bregno wiederholen dies Motiv in ihren Tabernakeln und Grabdenkmälern ohne Unterlass, so dass es ordentlich zu einem Kennzeichen des römischen Grabdenkmaltypus geworden ist. Es genügt, auf die Beispiele in S. Maria del Popolo, S. Maria in Araceli, S. Maria Maggiore hinzudeuten. Ich glaube, dass die Kenntnis dieser Dekorationsweise dem Maler damals kaum anders als durch eigene Anschauung vermittelt werden konnte. Zweierlei festzustellen wäre hier noch interessant: erstens, ob die zwei Heiligengestalten unserer Tafel nicht von einem konkreten Denkmal entlehnt sind; zweitens, ob die Kirchenfassade im Hintergrund Anklänge an S. Maria Maggiore hat, so wie die Basilika zu Anfang des 16. Jahrhunderts aussah. Das Material dazu fehlt mir eben. Es ist auch schade, dass wir so wenig von dem jetzt verschollenen hl. Johannes wissen, den Sandrart in Rom sah und als Werk Grünewald's erkannt hat. Wer

Matthias Grünewald, Die Gründung der Kirche Santa Maria Maggiore
Freiburg, Privatbesitz

Fränkisch (Wolf Traut?). Die Anbetung der Könige (Bruchstück)
Freiburg, Privatbesitz

mag ihn bestellt haben und für welche Kirche mag er bestimmt gewesen sein?

Unser Bild nimmt in Grünewald's Werk eine besondere Stelle ein. Ausser dem Engelständchen in Kolmar hat er nichts so Figurenreiches gemalt. Auch nichts so Unrhythmisches; obwohl Grünewald sich ja nie durch Sinn für Rhythmus auszeichnet. Es wirkt moderner, impressionistischer und selbst koloristischer — trotz, richtiger wegen der geringeren Farbenenergie — als seine anderen Schöpfungen. Die Gruppe der fahnetragenden Kleriker könnte gestern entstanden sein. Das Problem der weissen Farbe hat ihn, wie anderwärts, auch hier besonders gereizt: die Gewänder der Kleriker, die Alba des Papstes, die verhüllte Patrizierin und der schneebedeckte Boden markieren die Durchführung des Themas. Im Ringen mit dem Weiss, das stofflich unter anderem die Entdeckung der Winterlandschaft für die Malerei zur Folge haben musste, ging Grünewald den Kunstgenossen seiner Zeit, besonders Kulmbach und Baldung, wohl voran. Sandrart rühmt die Landschaft mit dem zugefrorenen Rhein auf einem der Mainzer Dombilder. Was möchte man alles gern entbehren, wenn man diese Herrlichkeiten unversehrt von der Ostsee zurückkaufen könnte! Wundervoll und ganz individuell ist die Erregung des Volkes im Hintergrund durch die himmlische Erscheinung geschildert. Bei Grünewald giebt es eben immer nur Einzelpersönlichkeiten und keine Massenaktion. Der bereits greise Patrizius Johannes trägt, worauf O. Eisenmann mich aufmerksam machte, als ich das Bild zum erstenmal mit ihm betrachtete, ganz unverkennbar Grünewald's »melancholische« Züge. Ob die Patrizierin deshalb als das Ebenbild seiner Frau in Anspruch zu nehmen sei, lasse ich dahingestellt. An sich würde deren Aussehen den Bericht Sandrart's, der Maler sei »übel verheuratet« gewesen und habe — *propter hoc?* — ein melancholisches Leben geführt, nicht Lügen strafen. Die stoffliche Wahrheit in der Darstellung der welken Gesichter des Papstes und des Johannes ist Grünewald's unbestrittener Meisterschaft gerade auf diesem Feld (vergl. den alten Kleriker des Münchner Bildes) vollkommen wert.

Es kann mir nicht einfallen, bei einem so gut empfohlenen Bilde den Nachweis der Urheberschaft Grünewald's noch einmal eigens zu führen. Allmählich drängt sich mir die Ansicht auf, dass die sogenannten stilkritischen Nachweise regelmässig überflüssig sind. Man überzeugt sich vor dem Gegenstand selbst oder überhaupt nicht.

Die Geschichte des Bildes lässt sich nicht sehr weit zurückverfolgen. Der Vorbesitzer war Domkapitular Haiz in Freiburg, aus dessen Nachlass es 1872 erworben wurde. Ob es früher in der Sammlung des 1865 verstorbenen Domkapitulars Hirscher war, ist bis jetzt nicht ermittelt.

Unabhängig von einander sind O. Eisenmann und ich auf den Gedanken gekommen, das Bild müsse einen Teil des verschollenen (angeblich verbrannten) Altars der Schneekapelle in der Aschaffenburger Stiftskirche ausgemacht haben. Die Schneekapelle ist am 12. November 1516 von dem Mainzer Kurfürsten Albrecht von Brandenburg konsekriert worden. Der alte Rahmen oder wenigstens ein Teil davon mit der alten Inschrift ist noch erhalten. Diese lautet:

Ad honorem festi nivis deiparae Virginis Henricus Retzmann huius Aedis custos et Canonicus ac Gaspar Schantz Canonicus eiusdem F C 1519

Der Rahmen umschliesst jetzt eine Anbetung der Könige aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts, wohl in Wiederholung des Gegenstandes des verlorenen Bildes. Also die Darstellungen beider Seiten des Freiburger Bildes würden sich in die Hypothese schicken. *Eine* Schwierigkeit erhebt sich: Die inneren Masse des Rahmens sind 1,88 Meter in der Höhe, 1,96 Meter in der Breite, der Freiburger Flügel misst 1,76 Meter in der Höhe und 0,88 Meter (demnach der doppelte Flügel 1,76 Meter) in der Breite. Er zeigt keine Spuren davon, dass er verkürzt worden sei, weder an den Rändern, noch der Komposition nach. Die Dimensionen des jetzigen Rahmens könnten allerdings am Ende dem Ersatzbild zu lieb etwas vergrössert worden sein. Das Datum, das der Aschaffenburger Rahmen trägt, 1519, würde zu dem Bild in Freiburg passen.

Einen neu auftauchenden Grünewald wird man vor allem darauf ansehen, ob er unserer Kenntnis von den Anfängen und von der Entwickelung des Meisters etwas hinzufügt. Das ist bei dem Freiburger Bild nicht der Fall. Es gehört seiner reifen, typischen Zeit an und weist nicht nach vor-, nicht nach rückwärts. Die Grünewaldfrage ist seit einigen Jahren aufgerollt und sie wird sobald die Freunde der deutschen Kunst nicht aus ihren Zwingen lassen. Dass Grünewald, wenn auch nicht der grösste Künstler, aber gewiss der grösste *Maler*, das stärkste Temperament der älteren deutschen Kunst war, wird doch wohl nicht mehr bestritten. Er ist so superlativisch deutsch, dass eigentlich nur Deutsche ein richtiges Verhältnis zu seiner Kunst finden, die in ihren tiefsten Tiefen und in ihrer Wirkung schon beinahe Musik ist. Mit Rembrandt, der nach der Filiation des Kunstunterrichts sein Ururenkel ist, mit E. T. A. Hoffmann, mit Wagner und mit Böcklin hat Grünewald Stimmungen und Klänge gemein. Es ist darum nicht zu verwundern, wenn Grünewald's künstlerische Persönlichkeit heute besonderes Interesse erregt. Nacheinander haben sich H. A. Schmid, der Berichterstatter, H. Thode und R. Kautzsch geäussert: Das Ergebnis ist leider noch recht geringfügig. Am vorsichtigsten, deshalb auch am erfolgreichsten war der erste von den genannten. Mit den Hypothesen des zweiten bin ich schon seit einigen Jahren nicht mehr ganz einverstanden; er hat Dürer zu sehr ins Fleisch geschnitten und ich freue mich, dass sich hier die Gelegenheit findet, H. Thode's Zuweisung der sieben Schmerzen Mariä in Dresden an Dürer vor versammeltem Kriegsvolke offen zuzustimmen. Kleine Geschwüre soll man beizeiten aufstechen. Dennoch scheint mir der Berichterstatter damals nicht völlig auf dem Holzweg gewesen zu sein, wenn er eine Stelle suchte, wo die Bahn Dürer's und Grünewald's sich kreuzen.

Wann und wo die Kreuzung stattgefunden hat, ist fraglich, wie ja auch die künstlerische Heimat Grünewald's fraglich bleibt. Auch die Passions- und die Dominikusbilder in Darmstadt, mögen sie von ihm selbst oder aus seiner nächsten Umgebung sein, geben geringe Auskunft darüber. Mir scheinen sie durchaus nicht so sehr abhängig von Schongauer selbst, wie man meist will, sondern eher allgemein rheinischer Art. Enger kommt mir auch jetzt noch die stilistische Verwandtschaft mit dem sogenannten Meister der Bergmann'schen Offizin vor, also meinetwegen mit Dürer. Auf die Verwandtschaft des Christuskopfes in der Darmstädter Gefangennahme mit dem auf dem Christus vor dem Hohenpriester des Hausbuch-Meisters (bei Frau Hutter in Freiburg) möchte ich wenigstens hinweisen.

Unter den Faktoren, die zur Entwickelung des Stils beitragen, wird, glaube ich, die Bedeutung des Lehrers oder Vorbildes bisweilen überschätzt, oft wohl infolge davon, dass fast der einzige uns erhaltene Repräsentant einer Schule eben jener Lehrer ist. Man hält dann den in seiner Person verkörperten Schultypus für die Person selbst, sieht als deren Wirkung an, was die Kunstschule, die Physiognomie der Umgebung mit Land und Leuten, Sitten und Gebräuchen, Kunstdenkmälern und Kunstübung bewirkt, zum mindesten in der Seele des Lernenden vorbereitet hat. Ein Künstler muss noch sehr jung oder sehr persönlichkeitslos sein, wenn er sich der Art eines anderen so unbedingt hingeben soll. Unser Wissen von den älteren deutschen Schulen ist freilich immer noch gering. Ganze Schulen kennen wir kaum. Wie wenig z. B. noch die Schulen des Mittel- und Oberrheins, etwa von Mainz bis Basel, Ende des 15. Jahrhunderts. Die eigentümliche und feine Blüte der Strassburger Malerei lässt sich fast nur ahnen aus der reichen und vielgestaltigen Bücherillustration, die uns von dorther erhalten ist. Die Mainzer Illustration ist von Strassburg nicht bloss zu einem grossen Teil abhängig, sondern die Zeichner Grüninger's arbeiten sogar unmittelbar für die Mainzer Druckwerke, so dass ich schon hieraus auf einen gewissen künstlerischen Primat Strassburgs über Mainz schliessen zu dürfen meine. Den Bestrebungen, den Meister E S und den Hausbuchmeister gerade in Mainz zu lokalisieren, stehe ich aus allgemeinen und aus besonderen Gründen nicht ohne einige Skepsis gegenüber. Bei dem Hausbuchmeister ist freilich auch Frankfurt neben Mainz als vorübergehendes Domizil vorgeschlagen worden, mit ebensoviel, wenn nicht mit mehr Berechtigung. Der Meister E S mag nicht bloss als Glied der Familie Ribisen aus Strassburg stammen, wofür Max Geisberg vor kurzem gute Gründe vorgebracht hat (Jahrbücher der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 1901, S. 56), sondern auch dort thätig gewesen sein. Vielleicht war er ein Wandermeister. Dass er die Einsiedler Engelweihe wiederholt gestochen hat, giebt trotz der Beliebtheit des Wallfahrtsortes zu denken. Im Pfarrhaus zu Pfullendorf, nahe dem Bodensee, befinden sich interessante Bilderfragmente von einem jüngsten Gericht, die auf ihre Beziehungen zu E S einmal näher untersucht zu werden verdienten (Abbildung im ersten Band der Kunstdenkmäler des Grossherzogtums Baden. Freiburg 1887, nach S. 448). Die Sprachproben auf dem Spruchband gehören dem schwäbischen Dialekt an.

Auch der Einfluss Schongauers auf die Kunst seiner Zeit scheint mir in den letzten Jahren überall doch zu rasch gesehen und zu stark hervorgehoben zu werden. Fuere fortes ante Agamemnona multi. Aber Schongauer hat das Geschick, aus einem weiten und an Kunstübung einst sehr reichen Landstrich der einzige grosse Meister, beinahe der einzige Meister überhaupt zu sein, von dem wir wissen. Er gilt jetzt als eine Art praeceptor Germaniae und namentlich als der eigentliche künstlerische Ahn Dürer's. Sollte der Eindruck seiner Werke, von denen Dürer doch gewiss auch in Nürnberg und vor 1492 vieles kennen gelernt hatte oder der noch nicht völlig verflüchtigte geistige Dunstkreis seiner nachgelassenen Werkstatt Dürern, als er im Elsass war, auf einmal so einzig und übermächtig bestimmt haben?

Seit Daniel Burckhardt's wertvollem Buch über Dürer's Aufenthalt in Basel ist die Thatsache, dass für das Jahr 1494 die *längere Anwesenheit Dürer's in Strassburg* durch eine Angabe des Imhof'schen Inventars bezeugt wird, ziemlich in den Hintergrund getreten. Dort heisst es: »Ein alter man In ein tefelein Ist zu Straspurg sein Meister gewest — auf pergamen 4 fl. Ein weibspild auch in ein tefelein olifarb so darzu gehoertt gemalt zu Straspurg 1494, fl. 3.« Wir erfahren also zweierlei: Dürer hat sich 1494 so lange in Strassburg aufgehalten, dass er dort mindestens ein weibliches Bildnis (eher aber die beiden erwähnten) malen konnte, und er hat in der Werkstatt eines Strassburger Malers gearbeitet. Ob 1494 oder schon früher, wird nicht gesagt. An sich würde ein zweimaliger Aufenthalt in Strassburg möglich sein. Denn nach Scheurl ist Dürer 1492 peragrata Germania nach Kolmar und bald darauf nach Basel gekommen. Dass er auf dem Weg nach Kolmar sich länger oder kürzer in Strassburg aufhielt, ist doch nicht unwahrscheinlich. Als Gegenargument wird angeführt, dass ihm dann der Tod Martin Schongauer's (gestorben am 2. Februar 1491 in Breisach) nicht hätte verborgen bleiben können. Aber dass Dürer 1492 in der Meinung, den Martin in Kolmar und lebend zu finden, dorthin gereist sei, sagt Scheurl nicht, sondern nur, Dürer habe sehr bedauert, ihn nicht mehr kennen gelernt zu haben (ne vidisse quidem, attamen videre desiderasse vehementer). Dürer wäre übrigens, wenn er den Martin Schongauer aufzusuchen *beabsichtigt* hätte, nicht nach Kolmar, sondern eher nach Breisach gewandert, wo dieser schon seit Ende der achtziger Jahre lebte. In einer von Max Bach (Schongauerstudien Rep. f. Kw. XVIII, S. 264) mitgeteilten Basler Urkunde vom 15. Juni 1489 wird Martin »burger zu Breisach« genannt. Ein Aufenthalt Dürer's in Strassburg *vor* der Reise nach Kolmar würde auch erklären, warum die Werke der Basler Zeit, selbst die Terenzzeichnungen, in ihrer Drastik so ganz an die Strassburger Illustrationsweise anklingen. An Schongauer

gemahnen doch nur die Typen einigermassen, überhaupt das Figurale. Der Strassburger Zeit entstammen wohl die künstlerischen und persönlichen Beziehungen Dürer's zu Hans Baldung, wie schon Janitschek angenommen hat, und seine künstlerischen Beziehungen zu Hans Wechtlin, wie ich hinzufügen möchte.

Auch Grünewald denke ich mir am ehesten einer Strassburger Schule entbürtig. Es handelt sich natürlich bis jetzt nur um nicht viel mehr als eine Phantasievorstellung, die aus Spinnenfäden gewoben ist, und ich werde sie mit Freuden aufgeben, wenn ich Belehrung finde. Dass Grünewald sich an den Hausbuchmeister angeschlossen habe, soll mir nicht unrecht sein. Besonderes Vergnügen würde es mir bereiten, wenn jemand ihn als zeitweiligen Werkstattsgenossen des Hieronymus Bosch nachwiese, und in diesem Sinn wäre es als Förderung der Grünewaldfrage zu begrüssen, wenn man nicht dem Mathes von Aschaffenburg, aber seinem Lehrmeister das stark übermalte, ganz niederdeutsche, durch die fast burleske Darstellung und die reife Landschaft überaus bemerkenswerte Altarbild im Aschaffenburger Schloss (Nr. 270, 271, 273, 275—277) zuschreiben könnte. Es stellt innen die Anbetung des Kindes, auf den Flügeln Hieronymus und Johannes und aussen vier Heilige auf je zwei Flügeln dar. Von Flechsig (Z. f. b. K. N. F. VIII, S. 70) ist es mit leisen Vorbehalten dem Hausbuchmeister, von Thode (Jahrb. d. K. pr. K.-S. XXI, S. 130) frageweise dem Grünewald oder seinem Vater zugeschrieben worden. Dem letzteren Forscher sind die niederdeutschen Züge darin wohl aufgefallen. Ich kenne das Altarwerk seit schier zwanzig Jahren, weiss aber bis jetzt nicht, es mit Sicherheit unterzubringen, ausser dass mich eben stets viel Niederdeutsches daraus ansprach. Wird es jetzt auch in Aschaffenburg aufbewahrt, so wäre der Schluss, es sei dort oder in der Nähe gemalt worden, etwas rasch. Eine ähnliche Raschheit der Entschliessung hat ehemals zur Etablierung der »Aschaffenburger Schule« beigetragen und vor kurzem ist ein aus acht Bildern bestehender Sebastianscyklus im Bischöflichen Haus in Mainz der Schule des Hausbuchmeisters zugewiesen worden in der Voraussetzung, die Bilder seien in der Stadt entstanden, die sie nun beherbergt. Aber der Bischof Josef Vitus Burg (geb. zu Offenburg 1768, der Reihe nach thätig in Überlingen, Mainau und Kappel bei Freiburg i. Br., Bischof seit 1830) hat sie aus seinem oberländischen Wirkungskreis nach Mainz gebracht. Vor mehr als einem Jahrzehnt hat Friedrich Schneider in Mainz mir die interessanten Tafeln zum erstenmal gezeigt und seiner eminenten Sachkenntnis verdanke ich die Nachricht über ihre Herkunft. Sie sehen auch ziemlich schwäbisch aus, ungefähr als ob sie von einem Vorfahren des Bernhard Strigel herrührten.

Den Mainzer Dreikönigsaltar, bei dem Thode auch an Grünewald (Jahrb. d. K. Pr. K.-S. XXI, S. 134) denkt, habe ich früher zum Teil für Baldung, zum Teil für Schäuffelein in Anspruch genommen, eine Ansicht, die ich schon lange, auch in der Litteratur aufgegeben habe. Bayersdorfer schreibt ihn ebenso wie die Darstellung im Tempel des Frankfurter Historischen Museums und andere Bilder einem ungenannten Schüler Dürer's zu. Daran, dass er den Kreisen der Strassburger Schule entstamme, halte ich immer noch fest; er ist vielleicht und zwar einschliesslich des Flügels und der Rückseiten von Wechtlin gemalt und von demselben die Frankfurter Darstellung im Tempel. Allerdings verraten beide Gemälde die engste Beziehung zu dem jugendlichen Dürer. Die Zeichnung Dürer's bei Bonnat (Lippmann 348) liegt wohl dem Dürer'schen Holzschnitt der Anbetung der Könige im Marienleben ebenso, wie dem Mainzer Bild zu Grunde. Grünewald's Urheberschaft würde ich bei dem letzteren in stärksten Zweifel ziehen.

Von dem gebahnten Weg ab habe ich mich auf schattigen Seitenpfaden in das Waldesdickicht locken lassen. Ich kehre auf die Chaussee zurück.

Die Rückseite der Freiburger Tafel mit dem Bruchstück der drei anbetenden Könige giebt wieder ein Rätsel auf. Ich sehe so gut wie gar nichts von Grünewald darin, vielmehr eher Nürnberger Art, und ich möchte es einem Nürnberger Maler zuschreiben. Es müht mich nicht, den Grund aufzufinden, warum zwei verschiedene Maler die verschiedenen Seiten derselben Tafel bemalt haben; über den Augenschein, der mir zwei in der That heterogene Stile zeigt, komme ich nicht hinaus. Wer der Künstler der Rückseite ist, zu entscheiden, wage ich nicht. Eine Prüfung auf Wolf Traut als Urheber liesse sich mit einigem Fug anstellen. Man kann sich zuvörderst daran erinnern — falls das Bild aus der Schneekapelle stammt —, dass dieser auch sonst für Albrecht von Brandenburg gearbeitet hat, z. B. bei dem Hallischen Heiligtumsbuch.

Wolf Traut war kein bezwingender Meister, aber ein angenehmes Talent. Er verstand es, grösseren geschickt nachzuempfinden. Heiter, nett, bisweilen anmutig, bisweilen nur von etwas flacher Hübschheit und preziös geziert, tritt er unter günstigen Sternen hin und wieder als täuschender Doppelgänger Kulmbach's auf (vergleiche schon Thode, Malerschule von Nürnberg, S. 273). Kulmbach, der in seiner lichten Koloristik und in seinen gestreckten Figuren sowohl mit Hans, als mit Wolf Traut zusammengeht, mag ein Schüler des Hans gewesen sein. Wolf ist aber hagerer, dürftiger, fader als Kulmbach. Er starb 1520. G. von Térey hat sich mit ihm in seiner Studie über Kardinal Albrecht von Brandenburg und das Hallesche Heiligtumsbuch eingehend beschäftigt (S. 85—107). Die dort aufgeführten Werke, namentlich ausser dem bezeichneten und 1514 datierten Artelshofener Altar des Münchner Nationalmuseums, eine grössere Anzahl von Holzschnitten des Halleschen Heiligtumsbuchs und anderer Bücher wird man mit geringen Modifikationen gelten lassen müssen. Einige andere möchte ich noch anschliessen.

Zunächst die Kreuzauffindung des Germanischen Museums (Kat. 216, »Richtung des Hans v. Kulmbach«). Thode, der die dem »Meister von Heilsbronn« gehörige Bildergruppe mit ungewöhnlich scharfem Blick gesichtet hat, schreibt es vermutungsweise diesem,

also dem Hans Traut, Wolf's Vater (oder Oheim?) zu. Dass Wolf übrigens an der Ausführung des Heilsbronner Hochaltarbildes (1502/3) durch Hans teilnahm, ist wahrscheinlich. Die herrliche alte Klosterkirche von Heilsbronn enthält nebenbei gesagt viel beachtenswerte Denkmäler der fränkischen Kunst; unter anderen noch Bilder vom sogenannten Meister Berthold, von Deig, Erhard Schön, ja vielleicht auch einen frühen (dann wohl den frühesten bekannten) Kulmbach (Photographien bei Karl Herberth, Rothenburg ob der Tauber). Nicht viel später als die Kreuzerfindung, ich meine noch vor 1504, sind die Blätter der Dominikuslegende in Berlin, München, Darmstadt, Braunschweig, London, Paris entstanden. (Das Darmstädter Blatt ist als Nr. 551 in den »Handzeichnuungen« von Schönbrunner und Meder publiziert).

Vielleicht gebührt dem Wolf Traut auch die Urheberschaft an den zwei 1504 datierten Zeichnungen in Basel mit Maria und dem Kinde und mit dem hl. Bartholomäus. Mit G. v. Térey (Baldungzeichnungen als Nr. 5 und 8 reproduziert) habe ich sie früher dem Baldung zugeschrieben, bin aber später durch die Vergleichung mit stilverwandten Holzschnitten im »beschlossenen Gart des Rosenkranz Mariä« (Nürnberg 1505) bedenklich geworden. H. A. Schmid (Rep. f. Kw. XXI, S. 310) schreibt beide Blätter demselben Zeichner zu, wie den Schmerzensmann in Budapest (162 der »Alten Handzeichnungen«) und eine wappenhaltende Frau in Dresden (III, 8 der Woermann'schen Publikation). M. J. Friedländer (Rep. f. Kw. XX, S. 75) erkennt wenigstens in den beiden letzten Blättern (162 und III, 8) dieselbe Hand. In Anbetracht der Dresdner Zeichnung lassen mich Gedächtnis und Notizen im Stich. Das Blatt in Budapest scheint mir, nach der Reproduktion zu urteilen, einerseits mit den zwei Basler Blättern verwandt, andrerseits auch dem Wolf Traut zuzutrauen, ohne dass ich ein sicheres Urteil darüber fällen könnte. *Wenn* die zwei Zeichnungen von 1504 von Wolf Traut herrühren, dann hat er um diese Zeit einen Stilwechsel durchgemacht und ist ganz unter Dürer's Bann geraten. Aber es bleiben mir leise Zweifel zurück.

Ganz ohne Zweifel bin ich dagegen bei den Heiligen Barbara und Katharina vom Altar der elftausend Jungfrauen in Heilsbronn (Phot. Karl Herberth, Rothenburg ob der Tauber). Sie sind 1513 datiert. Lange waren sie auf Grünewald's Namen getauft. Thode, der mit Recht ihre Verwandtschaft mit Kulmbach's Art hervorhebt, hat sie dem Meister von Heilsbronn, also dem Hans zugeschrieben. Sie gehören zu den kräftigsten und reifsten Proben der Kunst des Wolf Traut. Chronologisch nahe stehen ihnen die Heiligen Katharina und Barbara der Rosenthaler Kapelle in der Stadtkirche zu Schwabach. Namentlich die hl. Barbara ist von einer Anmut und einer gewissen seelischen Fülle, die sonst dem Wolf abgeht. Man könnte hier gleichfalls versucht sein, an Kulmbach zu denken, von dem ein wenigstens teilweise wohl eigenhändiges, mehrteiliges Werk aus 1520 in derselben Kapelle wie zum Vergleich aufgestellt ist. Das ist auch die Zeit des Artelshofener Altars mit der hl. Sippe (1514). (Das Bild leidet etwas Not; bei meiner letzten Besichtigung im Sommer 1901 begann die Farbenfläche sich stellenweise in Blasen von dem Holz zu heben). Eine interessante Vorarbeit zu dem Mittelbild des Altars ist erst durch die Publikation der »alten Handzeichnungen« (Nr. 669) in die Litteratur eingeführt worden. Es ist eine Zeichnung in Budapest. Durch G. v. Térey habe ich das höchst charakteristische Blatt vor einer Reihe von Jahren kennen gelernt als eine der erfreulichen Zeichnungen, bei deren Bestimmung einem kein kleinster Bodensatz von Bedenken übrig bleibt. Endlich scheinen mir die zwei wilden Männer als Wappenhalter im Germanischen Museum (Kat. 233. »Schule von Nürnberg 1520—30«; Phot. Hoefle, Augsburg) von Wolf Traut herzurühren. Hat er die Rückseite des Freiburger Bildes wirklich gemalt, so würde sie sich hier einfügen. Ich will aber die Frage darnach nur gestellt, nicht bejaht haben.

Als ich 1901 in der Aschaffenburger Schneekapelle noch einmal Umschau hielt, konnte ich die beiden schwer misshandelten Seitenbilder mit dem hl. Martinus und dem hl. Georg auf einer Leiter und bei dem Schein einer Laterne betrachten. Ich glaube jetzt, an Grünewald's Vaterschaft nicht mehr zweifeln zu dürfen. Verdächtig ist dabei freilich etwas, dass die Bilder auf *Leinwand* gemalt und nur auf Holz aufgezogen sind. Trotz der Übermalung und aller anderen Unbilden, die sie erlitten haben, verlohnte es sich, sie zu reproduzieren. Es wäre eine Sache für die Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Reproduktion, die unter anderem ihr Versprechen, das Ansbacher Bild mit Christus in der Kelter, eine der schmerzlichsten Fragen, die die Malerei der Dürer'schen Zeit an uns richtet, aufzunehmen, nicht eingelöst, uns dagegen 1901 eine Anzahl im Handel zu erlangender Aufnahmen aus der Liechtensteiner Galerie (darunter wenig wichtige Bilder des Messkircher Meisters) und aus Dinkelsbühl (eine Art von Daniel Hopfer) beschert hat.

Der Freiburger Grünewald hat bereits seinen Hafen gefunden. Er wird einst der Städtischen Galerie in Freiburg zufallen. Diese hat dann drei der merkwürdigsten Bilder rheinischer Kunst: die grosse Kreuzigung des Hausbuchmeisters[1]), den Christus als Schmerzensmann von Baldung (einst bei M. Rosenberg), eines der edelsten und schönsten Werke dieses ungleichen Malers, und unseren Grünewald.

FRANZ RIEFFEL.

1) Zwei andere Gemälde desselben Meisters sind bekanntlich in Freiburger Privatbesitz; das eine davon, Christus vor dem Hohenpriester mit einer vorzeitigen den Dirk Bouts fast noch übertreffenden Verwegenheit des Beleuchtungsproblems: Fackeln, Feuer und Mondlicht zugleich.

PETRARCA'S EINFLUSS AUF DIE KUNST[1])

Dem »Vater des Humanismus«, mit dem sich in jüngster Zeit die Litteratur so viel beschäftigt hat, haben der *Prinz d'Essling*, in Kunstkreisen unter dem Namen *Duc de Rivoli* bekannt, und *Eugène Müntz* ein Prachtwerk gewidmet. Mit einer Menge Abbildungen, darunter Lichtdrucke, bereichert, stellt sich dieses Werk als ein erwünschter Beitrag zur Kunstgeschichte vor unsere Augen und bietet ein Interesse allgemeinen Charakters als Forschung über eine Reihe von Wechselbeziehungen zwischen Litteratur und Kunst.

Um den Einfluss Petrarca's auf die Kunst zu ermessen, haben die Verfasser die meisten Sammlungen Europas und Amerikas bereist und dabei alle auf Petrarca's Schriften bezügliche Kunstwerke untersucht. Während ihre Vorgänger, Wastler und Dr. Graus, bloss eine kleine Zahl von Illustrationen nach den *Trionfi* angeführt hatten, verzeichnen die beiden französischen Forscher mehr denn hundertfünfzig Darstellungen, welche zu Petrarca in Beziehung stehen. Im ganzen übertrifft ihr Kunstwert denjenigen der vom unvergesslichen *F. X. Kraus* in seinem monumentalen Werk über Dante besprochenen Bilder.

Porträt Petrarca's
(Nationalbibliothek in Paris, fonds latin, Nr. 6069 f.)

Dieser Band knüpft somit an die für unser Fach wertvolle Reihe der ikonographischen Studien an, welche *Thode* mit seinem Franz von Assisi, *Dobbert* mit dem Abendmahl, *Voss* mit dem jüngsten Gericht eröffnet haben. Derartige Forschungen, bei denen das Material weit schwieriger zu sammeln ist als bei Künstlermonographien, geben einen tiefen Einblick in den Gehalt der Kunstwerke; sie werden ihren litterarischen Quellen näher gerückt und der persönliche Anteil, welchen der Künstler an der Originalität seines Werkes hat, kann somit scharf beurteilt werden. Auch erscheint der Wert einer graphischen oder plastischen Schöpfung viel deutlicher aus dem Vergleich mit anderen Darstellungen desselben Themas, als im Zusammenhang mit Werken desselben Meisters, aber verschiedenen Inhaltes. Die ikonographischen Studien füllen somit die Lücken der Lebensbeschreibungen und Monographien aus und sind für die bekannteren Gebiete der Kunstgeschichte besonders schätzenswert.

Anderntells haben d'Essling und Müntz dem grossen Dichter einen neuen Kranz geflochten, indem sie einen Bildercyklus, der sich bis auf unsere Zeit hinauszieht, auf seinen ursprünglichen Schöpfer zurückgeführt haben. Verdanken wir doch eine entfaltete Blüte vor allem demjenigen, der den Samen dazu ausgestreut hat.

Der erste Abschnitt des Bandes behandelt die künstlerische Thätigkeit Petrarca's. Während seines Aufenthaltes in Avignon verbindet ihn innige Freundschaft — wovon zwei Sonette Zeugnis ablegen — mit Simone Martini, dem er die Ausschmückung seines Virgil's überträgt (die Handschrift befindet sich zur Zeit in der Ambrosiana). Bald verlässt der Dichter die lärmende und von äusserem Glanz strotzende Burg der Päpste und flüchtet sich in das einsame Vaucluze. Hier lebt er ganz der malerischen Umgebung. Zum erstenmal in dieser Zeitperiode findet sich ein Mensch, der die Schönheit der Natur empfindet und in seinen Versen preist. Hernach erreicht er die Tiberstadt, wo er sich für die Bauten der Römerzeit begeistert und der barbarischen Verstümmelung dieser ehrwürdigen Überreste einer vergangenen Kultur mit Entrüstung entgegentritt. Er sammelt dort Münzen und beteiligt sich mit Cola di Rienzi an der Wiederherstellung des alten Roms. In Mailand, Pavia und Verona ermutigt er die Fürsten zur Förderung der Kunst. Dem in Padua regierenden Carrara empfiehlt er, seinen Palast mit Bildern von zwölf römischen Kaisern auszuschmücken und liefert selbst die Lebensskizzen, welche unter die Porträts zu stehen kommen.

Petrarca hat also persönlich auf die Kunst eingewirkt, indem er das verschollene Altertum aus der Dunkelheit hervorzog und die Natur in seinen Strophen besang. Er gehört somit zur Reihe der grossen Entdecker, welche unsere Kultur geschaffen haben.

An Hand von zahlreichen Abbildungen geben

1) *Prince d'Essling et Eugène Müntz*, Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits. 21 Lichtdrucke und 191 Abbild. im Text. — Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1902, VIII—291 pp., 4°.

die Verfasser im zweiten Kapitel eine ausführliche und entgültige Besprechung der Porträts Petrarca's und Laura's. Schon de Nolhac[1]) hatte die Echtheit der berühmten Miniaturen der Laurenziana bestritten und das authentische Porträt des Dichters in einem Manuskript der Pariser Nationalbibliothek entdeckt. Dieses bezeichnende Bild, in dem sich eine gewisse Strenge der Züge mit einem wohlwollenden, teilnahmsvollen Ausdruck verbindet, wirkt sehr anziehend. Was aber Laura betrifft, welche die Ehre hatte zu ihren Lebzeiten von Simone Martini gemalt zu werden, so sind ihre noch erhaltenen Bilder spätern Ursprungs und zweifelhafter Identität.

Sebastian Brandt 1496 eine deutsche Übersetzung geliefert hatte, bemächtigte sich dieses Stoffes der reichbegabte Hans Burckmair und erntete mit seiner über zweihundertfünfzig Stiche zählenden Ausgabe grossen Beifall.

Die *Trionfi in vita e morte di Madonna Laura* haben selbstverständlich einen viel stärkeren und allgemeineren Widerhall in der Kunst gefunden als das eben erwähnte Traktat. Das Thema der Canzoni und Sonetten wieder aufnehmend, bewegt sich diese Dichtung im Kreise Laura's, wie die Divina Comedia in demjenigen der Beatrix. Eine Reihe von Kämpfen, welche mit einem Siege enden, führt uns darin

Triumph des Todes
Französischer Stich des 16. Jahrhunderts aus den ›Figures de la Bible‹

Früh begannen die Dichtungen Petrarca's die Phantasie der Künstler anzuregen und eine Menge Darstellungen hervorzurufen. d'Essling und Müntz haben daher mit Recht den Hauptteil ihres Buches auf die Illustrationen seiner Werke bezogen.

Merkwürdiger Weise ist gerade die Schöpfung Petrarca's, welche ihrem Inhalte nach am wenigsten geeignet war, die Kunst anzuregen, am frühesten illustriert worden, und zwar in Frankreich. Die am Ende des 14. Jahrhunderts verfasste Übersetzung des *Tractatus de Remediis utriusque Fortunae* hat diese Schrift dort verbreitet und zum Thema einer beträchtlichen Anzahl Miniaturen erhoben. Später, nachdem

Petrarca vor. In jedem wird der Held durch eine höhere Macht überwunden. Allegorische Begriffe sind mit historischen Gestalten verflochten, deren Schilderung in sehnsuchtsvolle Ausrufe an Laura übergeht. Amor besiegt die Welt, um hernach durch die Keuschheit überwunden zu werden; da erscheint der Tod, der allen Menschen ein jähes Ende bereitet. Der Ruhm aber überlebt den Tod und unterliegt schliesslich der Zeit. Bloss die Gottheit bleibt ewig. Aus einer derartigen Folge ergiebt sich in gewissem Sinn ein Drama in sechs Akten, welches sich naturgemäss zur künstlerischen Bearbeitung bietet.

Die Verfasser stellen zuerst die Wandlungen fest, welche das Thema in seinem Übergang von der Litteratur zur Kunst erfährt und konstatieren das

1) Pétrarque et l'Humanisme, Paris 1892.

Triumph der Keuschheit
Florentiner Miniatur des 15. Jahrhunderts (Nationalbibliothek in Paris. Fonds italien Nr. 548)

Vorhandensein einer vom ursprünglichen Text abweichenden Überlieferung, welcher sich von Anfang an alle Künstler unterwerfen. Während nämlich bei Petrarca ein Triumphwagen nur im ersten Gesang erscheint, führen die Künstler einen solchen in jeden Triumph ein. Sie schaffen somit eine symmetrische Anordnung, welche fern von dem Gedanken des Poeten lag, und da kein Kommentar des Gedichtes, der älter wäre als das Ende des 15. Jahrhunderts, bekannt ist, wird man wohl auf die eigenmächtige Auslegung eines bedeutenden Künstlers schliessen müssen, dessen Beispiel von den anderen befolgt worden ist. Übrigens spielte bei den zahlreichen und glänzenden Triumphzügen, welche damals in Italien gefeiert wurden, der Wagen die Hauptrolle, und es lässt sich denken, dass die Künstler die Gegenwart eines Gespannes als das besondere Merkmal eines Triumphzuges ansahen und der Deutlichkeit wegen in ihre Bilder aufnahmen. Ihre Selbständigkeit gegenüber dem Text Petrarca's ist im allgemeinen sehr bemerkenswert. Was ihnen nicht passt, lassen sie unbeachtet. Dagegen knüpfen sie an ihre Darstellungen Episoden wie Simson und Delila, Aristoteles und die Geliebte Alexander's, Pyramus und Thisbe, welche bei Petrarca kaum erwähnt, durch die Überlieferung aber ihrem Thema nahe geführt werden.

Im 15. Jahrhundert erfreuen sich die Trionfi einer grossen Beliebtheit in Italien, weil ihr Stoff sich dem nationalen festlichen Leben eng anschliesst, und sich zugleich mit einer Menge bekannter Episoden aus anderen Dichtungen, wie der *Roman de la Rose*, durchkreuzt und oft verschmilzt.

Wir müssen hier darauf verzichten, die Verfasser in ihrer glänzenden Musterung der Triumphgemälde zu begleiten. Unter den weniger bekannten Werken des Quattrocento begegnet der Leser den in Lichtdruck wiedergegebenen Tafeln der Sammlung Gardner in Boston, welche der Schule des Pesellino zugeschrieben sind. Matteo de' Pasti, Botticelli, Lorenzo Costa haben das ihrige zur Verherrlichung der Trionfi beigetragen. Im 16. Jahrhundert, unter dem Einfluss der Neuausgabe des Canzoniere durch den Kardinal Bembo, erneuert sich diesseits der Alpen der den Werken Petrarca's zugewandte Kunstsinn, während er in Italien erstirbt. Die engen Schranken, welche das noch etwas schüchterne Quattrocento den Petrarcadarstellungen zugewiesen hatte, erweitern sich hier und lassen Raum für bewegte, reich ausgestattete, selbständig empfundene Kompositionen. In prachtvollen Abbildungen entrollen uns d'Essling und Müntz flämische Teppiche und lassen sie wetteifern mit einer Reihe von Miniaturen, in denen sich die Künstler ihrer Erfindungsgabe ungehindert überlassen.

In Deutschland liefert Georg Pencz das Gegenstück zu Burckmair's Illustrationen. Seine etwas kalt empfundenen, in italienisierendem Stile gehaltenen Darstellungen stehen aber nicht auf der Höhe derjenigen seines Augsburger Nachbarn.

In einem wahrhaft kunstvollen Band haben d'Essling und Müntz einen der anziehendsten Bildercyklen, welche die Dichtung des Mittelalters hervorgerufen hat, ans Licht gezogen. Das hiermit erreichte Resultat wird der Wissenschaft nicht entgehen und unsere Fachgenossen zur Übernahme ähnlicher Aufgaben anregen.

C. DE MANDACH.

Der Gesang
Stich aus dem Tractatus de Remediis (Augsburg 1532)

Abb. 1. C. Corot. Landschaft

FRANZÖSISCHE MEISTER IN DER MESDAG'SCHEN SAMMLUNG IM HAAG

VON WALTHER GENSEL

Die grossartige Schenkung des jüngst verstorbenen Kunstfreundes Thomy Thiéry an das Louvre-Museum ist von allen Seiten mit aufrichtiger Freude begrüsst worden. Binnen kurzem wird es nun also jedem möglich sein, von den Hauptmeistern der »Schule von 1830« je etwa ein Dutzend hervorragender Werke zu sehen und zu geniessen, ohne die Pforten eifersüchtiger Privatsammler auf oft weitläufigen Umwegen erzwingen zu müssen. Wer freilich diese Meister dann wahrhaft lieben gelernt hat und zu der Überzeugung gekommen ist, dass sie einen Höhepunkt nicht nur in der modernen französischen Kunst, sondern in der allgemeinen Kunstgeschichte bedeuten, der wird sich daran nicht genügen lassen. Für ihn kommen in erster Linie noch zwei Sammlungen in Betracht, die des greisen Begründers der Magasins du Louvre zu Paris, Chauchard, die, augenblicklich nur wenigen Begünstigten zugänglich, hoffentlich dereinst ebenfalls in öffentlichen Besitz übergehen wird, und die des grossen Marinemalers H. W. Mesdag im Haag. Es lässt sich kaum ein grösserer Unterschied denken als zwischen diesen beiden Sammlungen. Bei Chauchard sehen wir eine Galerie mit lauter durchgefeilten, für die Ausstellung fertig gemachten Werken, bei Mesdag glauben wir einen Blick in die Werkstatt der Künstler zu thun, haben wir zum grossen Teil flüchtige Skizzen, kühne Entwürfe, grossartige Untermalungen vor uns. Dort hat der ungeheuer reiche Kunstfreund gesammelt, der die Bilder oftmals nicht trotz, sondern wegen ihrer ans Fabelhafte grenzenden Preise erworben hat, hier der Maler, der zu jedem Meister in einem persönlichen Verhältnis steht, für den jede Erwerbung ein inneres Erlebnis bedeutet hat. Die Mesdag'sche Sammlung ist kein Museum für jedermann, vielen wird sie ein verschlossenes Buch bleiben. Wer aber ein geübtes Auge, wahrhafte Kunstempfindung und ein gewisses Talent zum Nachschaffen mitbringt, wird in dem schönen Hause der stillen Laan van Meerdervoort Stunden unvergesslichen Genusses verleben.

Es soll hier nicht Mesdag's Ruhm aufs neue verkündet werden. Wer sich für die Lebensschicksale des »Malers der Nordsee«, der bis zu seinem fünfunddreissigsten Lebensjahre im Bankhause seines Vaters thätig, erst spät zur Kunst gekommen ist, interessiert, mag das in drei Sprachen (holländisch, englisch und französisch) erschienene Buch seines Freundes Zilcken lesen, und Bilder von ihm findet man in fast allen grösseren Sammlungen. Nur eins sei aufs neue betont. Sieht man immer nur einzelne Werke des Meisters, so bekommt man leicht den Eindruck einer gewissen Eintönigkeit. Man muss, wie vor einigen Jahren bei Durand-Ruel in Paris, viele und in guter Auswahl beisammen sehen, um den Reichtum in der Beschränkung voll zu empfinden. Freilich malt er immer das Meer und immer in dem nahe gelegenen Scheveningen. Aber er malt es zu allen Zeiten und in allen Stimmungen, ruhig und vom Sturm aufgewühlt, im Nebel und in der Klarheit, bei Sonnen- und Mondschein, in der Morgendämmerung und bei sinkender Nacht. Licht und Wasser, oder das Wasser im Licht könnte man über das Werk seines Lebens setzen. Und immer finden wir dieselbe Liebe für den Gegenstand, dieselbe Ehrlichkeit und dieselbe schlichte Kraft in der Wiedergabe.

Liebe, Ehrlichkeit und Kraft müssen auch die

Abb. 2. J. F. Millet. Stillleben

Werke zeigen, die er in sein Museum aufnimmt. Gewiss er hat nicht nur Gemälde erworben, sondern auch viele kunstgewerbliche Gegenstände, vor allem Keramik. So sehen wir bei ihm herrliches Porzellan und eine grosse Kollektion Rozenburg-Fayencen. Und dass auch die Japan-Begeisterung nicht spurlos an ihm vorüber gegangen ist, beweisen die wundervollen alten Satsuma-Waren. Nicht minder bedeutend ist die Zahl der Seidenwebereien und Gobelins. Allein den Haupteindruck bestimmen doch die Bilder. An die Wohnräume, die einige der allerschönsten bergen, schliesst sich das Museum, zwei Stockwerke mit je einer ganzen Flucht von Zimmern, deren Wände über und über mit köstlichen Malereien behängt sind. Man kann sie in zwei Hauptgruppen scheiden: in Werke derjenigen *französischen* Meister der älteren Generation, deren Werke die neuere holländische Kunst hauptsächlich beeinflusst haben, und in Werke derjenigen *holländischen* Maler, die zusammen mit Mesdag die Erneuerung der Kunst ihres Landes in heissem Kampfe errungen haben. Nur von der ersteren Gruppe soll in diesen Zeilen die Rede sein.

Von allen französischen Meistern verehrt Mesdag wohl *Millet* am meisten. Wie ein kleines Heiligtum hat er in seinem Atelier den unscheinbaren Zettel eingerahmt, auf dem ihm Millet seine erste Auszeichnung im Pariser Salon (für das Bild »Nordsee-Brandung«) mit dem einzigen Worte vermeldet: Médaillé! Nicht weit davon, im Musikzimmer, hängt eins der gewaltigsten Pastelle des grossen Barbizoners, der »Ruhende Winzer«. Wer kennt sie nicht, diese »bête humaine« mit den schwieligen Händen und Füssen und dem stumpfen, fast tierisch blöden Gesichtsausdruck, die da in der Mittagszeit zwischen den Rebstöcken am Boden hockt! Und doch wirkt das Bild im Original fast vollkommen überraschend. Nach den Abbildungen denkt man an eine ziemlich farblose graue Malerei, allein es ist ganz hell und sonnig, ein kühnes Freilichtbild. Wie wunderbar ist der goldige Staub gegeben, in den die Gestalt gehüllt ist, der um die grünen Blätter spielt! Kaum minder bedeutend ist das gegenüber hängende grosse Pastell »Die Getreideschober«, in dem die wunderbare Kunst des Meisters, das lebendige Durcheinander einer Schafherde darzustellen, aufs schönste zur Geltung kommt. Und in demselben Zimmer finden wir auch einige von Millet's allerschönsten Handzeichnungen. Vor allen anderen zwei: »die Reisigsammlerinnen« und »die bei der Öllampe nähenden Frauen«. Von der ersteren giebt es eine gute Nachbildung in den Chefs d'oeuvre de l'Art au XIX[ième] siècle. »Alles durch nichts«, an dieses Wort eines französischen Kritikers wird man immer und immer vor diesen Zeichnungen erinnert. Es ist in der That erstaunlich, mit wie geringen Mitteln hier eine völlig bildnisartige Wirkung erreicht ist. Die beiden hinteren Reisigsammlerinnen könnte man in der Nähe und für sich betrachtet ebenso gut für Strohbündel halten, und doch ist alles Nötige vorhanden, die charakteristische Haltung, die Bewegung und die plastische Form. Das Bewundernswürdigste an Millet's Zeichnungen aber ist doch immer die Intensität der Lichtwirkung.

Das sind alles Bilder, die man kennt oder bei denen man wenigstens Ähnliches gesehen zu haben glaubt. Die grössten Überraschungen erwarten uns im oberen Stockwerk. Dort nimmt fast die ganze Wand des einen Zimmers eine lebensgrosse Darstellung »Hagar und Ismael« ein, die früher vollständig verschollen war, ja, von der besonders kundige Leute behaupteten, sie sei vom Künstler selbst zerstört worden (Abb. 7). Millet's Entwickelung erscheint hier mit einem Male in einem ganz neuen Lichte. Glaubte man doch sonst, er habe in seiner Pariser Zeit nur niedliche Nuditäten im Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts geschaffen. Und nun diese gewaltige Auffassung des Nackten in dieser hingestreckten weiblichen Gestalt! Jetzt erst begreift man jenes Wort

aus seinem Briefwechsel, man solle die Ausstellung einmal fünf Jahre schliessen und dann von jedem Künstler nur einen einzigen Akt zulassen; dann werde man erkennen, dass »der Mangel an Können die Wunde unserer Zeit ist«. Im vorigen Jahre sind vom Art Journal einige andere bisher fast unbekannte Darstellungen des Nackten von Millet, leider in sehr mangelhaften Nachbildungen, veröffentlicht worden, die dieselbe fast an Michelangelo gemahnende Monumentalität zeigen. Wie wundervoll ist aber auch die seelische Gestalt des tragischen Ereignisses bis in seine innersten Tiefen in dieser Figur erschöpft!

Eine andere Überraschung bildet das kleine Gemälde »die Fischerin«; eine Skizze von einer an Delacroix erinnernden Farbenglut. Die Zeitgenossen Millet's haben sich über die Feierlichkeit aufgehalten, die er seinen Bäuerinnen verleihe. Auch hier könnte man über das arme Fischerweib in der Attitüde der delphischen Sibylle spotten. Aber wer denkt denn an das Fischerweib: eine weibliche Gestalt im tiefsten Sinnen und dieses Sinnen zugleich ganz in einen vollen und schweren Farbenaccord umgesetzt. Und von einer ganz ungewohnten Seite zeigt sich der Meister endlich auch in dem »Stillleben« (Abb. 2). Ein echt bäuerliches Bild; statt der Hummern und Austern, die sonst die Stilllebenmaler lieben, eine grosse Kruke, ein Einmachetopf, Porree und Rettiche. Das giebt keine Gelegenheit zu virtuosen Farbenspielen, aber einen sehr vornehmen Zusammenklang von grauen und grünen Tönen.

Von den Landschaftern von 1830 hat der Ruhm *Corot's* den der andern ein wenig verdunkelt. Wer die grossen Versteigerungen der letzten Jahre im Hôtel Drouot zu Paris miterlebt hat, der weiss, wie beim Namen Corot eine freudige Bewegung durch die ganze Versammlung geht und dass die für seine Bilder gezahlten Preise alle die weit hinter sich lassen, die je ein Werk von Hobbema oder Ruysdael erzielt hat. Es ist, als fiele ein Sonnenstrahl in den Raum oder wehe ein Hauch von Frühlingsluft durch das Fenster herein, so zauberhaft wirkt der Meister mit seiner Tonigkeit und seiner reizenden Lichtbehandlung. Sein Lebenswerk ist ein unaufhörlicher Lobgesang auf das Rauschen der Bäume, das Blühen der Blumen, das Zwitschern der Vögel, die Sonnenaufgänge und Sonnenuntergänge. Mesdag besitzt eine ganze Reihe meist skizzenhafter kleiner, aber auch ein paar grössere Gemälde von diesem liebenswürdigsten unter allen malenden Poeten. Am lebhaftesten in der Erinnerung steht mir eine 1844 gezeichnete Felspartie mit Cypressen und Epheu, ein wenig schwer im Farbenauftrag gegen den späteren Corot, aber gross in der Auffassung und voller Leben (Abb. 3). Dann eins seiner vielen »Souvenirs d'Italie«. In der Mitte, hell beleuchtet, ein italienisches Städtchen mit Festung, dahinter der See und im Dufte verschwimmend das jenseitige Ufer mit kleinen Hügeln, vorn rechts eine sanfte Erhebung, links ein echtester Corot-Baum und Italiener als Staffage. Dann ein entzückendes, äusserst helles und zartes Strandbild mit hohen Klippen, die sich nach dem Hintergrunde herumziehen, und gewaltigen Steinblöcken. Auf dem Meere ein kleines Segel, am Strande ein paar menschliche Figuren. Dann eine kleine Mondscheinlandschaft mit Nymphen. Endlich ein reizender mit Sonnenflecken übersäeter Waldweg. Auch unsere Abb. 1 mit dem lieblichen Ausblick über das Wasser hin gehört hierher.

Wie schon gesagt, nimmt Corot in der Gunst der Liebhaber unter den Landschaftern den ersten Rang ein, trotz seiner gewaltigen und gegen seinen Lebensabend hin zuweilen denn doch etwas hastigen Produktion. Wenn zuweilen ein Th. Rousseau oder Dupré einen ebenso hohen oder noch höheren Preis erzielt hat, so ist dies sicherlich auf die verhältnismässig viel grössere Seltenheit dieser Künstler zu schieben. Aber gerade im Mesdag-Museum erkennt man doch recht deutlich, dass Corot nur einer unter

Abb. 3. C. Corot. Landschaft in Italien

mehreren ist, ja dass die anderen ihn zuweilen noch überragen. Es ist eine schöne Anschauung, die »am farbigen Abglanz« das Leben hat, die den Schein in vollen Zügen geniesst, weil der Kern unergründlich bleibt. Grösser und tiefer ist aber doch der Geist, der trotz allem und allem in der Wesen Tiefe trachtet,

In ihre tiefe Brust
Wie in den Busen eines Freunds zu schauen.
Du führst die Reihe der Lebendigen
Vor mir vorbei und lässt mich meine Brüder
Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen.

Diese Verse könnte man auf *Rousseau's* Grabstein und als Motto über sein Lebenswerk setzen. Ein Stück von dem gewaltigen faustisch-goethischen Pantheismus lebte in ihm. Die Bäume waren seine Brüder, mit denen er Zwiesprach hielt, über deren Tod er trauerte wie über den lebendiger Wesen. Er hatte nicht genug am Schein, sondern hätte am liebsten jede Faser des Baumes wiedergeben mögen. Hier bei Rousseau zeigen sich so recht die Vorzüge der Mesdag'schen Sammlung. Sie enthält nämlich, abgesehen von einigen kleineren Werken, zwei für das Verständnis des Meisters ungemein wichtige Werke, die aber niemals in einer öffentlichen Sammlung Platz finden würden, weil das eine vollständig verdorben und das andere nur ein Entwurf ist. Der »Abstieg der Kühe im Jura« (Abb. 6), den Mesdag von Ary Scheffer's Tochter in Dordrecht erworben hat, ist in der That nur noch eine Ruine, da die ganze mittlere Partie des über drei Meter hohen Bildes wegen der allzu reichlichen Verwendung von Asphalt zu einzelnen schwarzen Klumpen zusammengelaufen ist. Aber was für eine Ruine! Niemals hat Rousseau wohl wieder eine solche Farbigkeit, eine solche Kraft und eine solche Freiheit erreicht. Unten ein Gewoge von roten, schwarzen, weissen und braunen Tönen, die Köpfe und Rücken der prächtigen Tiere, dann darüber das geheimnisvolle Dunkel des von Riesenfichten beschatteten Abhanges und ganz oben, durch die Baumwipfel hindurch, blinkende Schneeberge und ein winziges Stück blauen Himmels. Man kann sich wohl vorstellen, dass diese gewaltige Impression, diese »Ebauche« grössten Stiles bei der Jury des Salons höchlichen Unwillen erregte. In so grossem Format, mit solchen »Sudeleien« waren die anderen Revolutionäre denn doch nicht gekommen. Die »Descente des vaches« eröffnete also für Rousseau die lange Reihe der zurückgewiesenen Bilder. Bei Mesdag hängt übrigens auch die erste Skizze zu dem Bilde, ein schönes Werk in freundlicheren helleren Farben ohne die grosse epische Kraft. Rousseau ist einer der frühestreifen Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Die Werke, die er mit achtzehn Jahren schuf, behaupten sich in jedem Museum; als er den »Abstieg« malte, war er dreiundzwanzig, also in einem Alter, in dem Corot noch Kaufmann war und Millet kaum seine ersten schüchternen Versuche als Maler gemacht hatte.

Abb. 4. Th. Rousseau. Die Holzfäller auf der Insel Croissy (le »Massacre des Innocents«)

Das andere Bild, »die Holzfäller auf der Insel Croissy« ist eigentlich nur eine Untermalung (Abb. 4). Auf einem Spaziergang war er »zu solch einem trüben Schlachtfelde gekommen, wo die siegreichen Holzhacker die Leichname plündern«, wie er sich seinem Freunde Thoré gegenüber einmal ausgedrückt hat.

Dieses seiner Meinung nach barbarische Schauspiel wollte er in seinem Bilde wiedergeben. »Ich möchte Gewissensbisse in denen erwecken, die so thöricht die Bäume niederschlagen.« In nur zwei Tagen warf er seinen Eindruck auf die Leinwand. In diesem Zustande blieb das Bild dann bis zu seinem Lebensende im Atelier hängen. Er selbst bezeichnete es wohl als »Le Massacre des Innocents«, die Niedermetzlung der Unschuldigen (im Französischen zugleich der Ausdruck für den betlehemitischen Kindermord). Vieles ist nur angedeutet, so vor allem die menschlichen Zwerglein, die um die Kronen der uralten Baumriesen nicht, welcher Gattung er angehört, sondern empfindet nur, dass es gut ist, in seinem Schatten auszuruhen, dass der Morgenwind durch seine Blätter rauscht und die Vögel auf seinen Zweigen zwitschern. Für Rousseau ist jeder Baum eine Persönlichkeit, die es gilt mit ihren individuellen Eigenschaften abzukonterfeien.

Wird unsere Kenntnis von dem künstlerischen Wesen der genannten Meister in der Mesdag'schen Sammlung in der willkommensten Weise bereichert, so kann man einen andern Landschafter in seiner ganzen Grösse überhaupt nur hier kennen lernen,

Abb. 5. G. Courbet. Das Erwachen

ihre Seile legen oder an diesen ziehen. Alles Wesentliche aber ist vorhanden. Wie wundervoll ist der Himmel gemalt, wie spielt das Licht um die Blätter und Stämme des jungfräulichen Forstes! »Bäume im Lichte zu malen«, das bezeichnete er ja selbst als eines der Hauptziele seiner Kunst. »Das Licht, das über ein Werk gebreitet ist, ist das allgemeine Leben, ist die Gesamtheit einer Welt... Ohne Licht giebt's keine Schöpfung... Wer Leben schafft, ist ein Gott.« Diese Worte sind Briefen des Künstlers aus sehr verschiedener Zeit entnommen, sie zeigen, wie treu er dem einmal gewählten Ideale nachging. Und nun vergleiche man noch einmal die Bäume Rousseau's mit denen Corot's. Der letztere giebt nur gewissermassen die Idee des Baumes. Man weiss oft gar *Charles François Daubigny*. Daubigny ist 1817 geboren, steht also den anderen zeitlich sehr nahe. Aber sein Talent ist erst später zu voller Entfaltung gekommen, in einer dem Realismus huldigenden Zeit. Er verhält sich zu dem Romantiker Rousseau etwa wie Courbet zu Millet. Seine Naturausschnitte sind oft sehr unscheinbar. Die meisten kleinen Bilder, die von ihm auf den Versteigerungen erscheinen, sind höchst einfache Motive von den Ufern der Oise, auf der er sozusagen in seinem Kahne lebte. Starke Lichteffekte sind selten, meist ist der Himmel leicht bewölkt. Der Nachdruck liegt auf den zarten Abstufungen verschiedener Grün, die mit der bläulichen Ferne und dem Graublau des Himmels eine äusserst diskrete Harmonie geben. Kaum, dass ein paar

Abb. 6. Th. Rousseau. Der Abstieg der Kühe

hineinbringen. Besonders liebt er den Frühling, blühende Obstbäume, schlanke knospende Birkenstämme. Die beiden grossen Bilder, die der Luxembourg und die National-Galerie besitzen, sind treffliche Beispiele dafür. Wohl durch sie ist es gekommen, dass Daubigny recht eigentlich als »der Maler des Frühlings« bekannt ist. Auch Mesdag besitzt einige Bilder dieser Art, vor allem einen wundervollen Walddurchblick mit einem zwischen hohen Bäumen dahin plätschernden Bächlein. Allein, wer nur diese Seite von des Meisters Schaffen kennt, kennt ihn nur halb. Ein viel gewaltigerer Geist spricht aus den ernsteren farbigeren Werken seiner Spätzeit. Früher stand man diesen Bildern, die allerdings zum Teil nicht vollendet sind und aus der Versteigerung seines Nachlasses stammen, mit ihrer rücksichtslosen, wuchtigen Betonung des Wesentlichen ratlos gegenüber. Es sind mächtige Ergüsse einer gewaltig erregten Künstlerseele, gegen die die vorher erwähnten, die an und für sich unsere höchste Bewunderung verdienen, fast wie harmlose Amüsements erscheinen. Vor allem wurde Daubigny in seiner Spätzeit zu einem grandiosen Maler der Sonne und des Mondes. Photographieren lassen sich diese Bilder mit ihrer souveränen Verachtung aller Details eigentlich nicht; wenigstens kann man aus der Nachbildung (Abb. 10) nur ahnen, was ihre Schönheit ausmacht. Da ist z. B. ein Sonnenaufgang. Weiss mit grellgelber Glorie ist die Sonne, tiefgrün die Erde, braunrot zwei mächtige Kühe im Vordergrunde. Welcher Photograph könnte diese Sonne wiedergeben? Und wie nichtssagend würde auf der Nachbildung die Landschaft erscheinen, diese Ebene, die zuerst ganz kahl und leer aussieht und auf der wir erst nach und nach, genau wie beim Sonnenaufgang in der Natur, Ortschaften, Gehöfte, einen Fluss mehr ahnen als erkennen, dieser Himmel mit seinen in den zartesten Abstufungen von Grau und Rosa schimmernden Wolken! Gegenüber hängt ein Sonnenuntergang mit hellblauem Himmel und einer orangegelben

Blumen im Vordergrunde oder die Staffagefiguren, Fischer, Wäscherinnen, Kühe, ein paar bunte Flecken

Sonne über dem glitzernden Meere. Daneben ein Nachtbild. Schwarzgrau ist der Himmel, an dem die

J. F. MILLET Abb. 7. HAGAR UND ISMAEL

Mondsichel ihr fahles Licht ausgiesst, tiefdunkelblau die Erde, die Felder und Bäume, das einzelne Gehöft, aus dessen Esse Rauchwolken aufsteigen und in dem ein rötliches Licht glänzt. In einem anderen Raume finden wir zwei Vollmondbilder einander gegenüber, beide 1875 gemalt, in einem der fruchtbarsten Jahre, das eine ganz silbern, das andere zitronengelb, ins Rötliche gehend, mit braunen Bäumen und blauem sich in einem Bach spiegelnden Himmel. Immer wieder erstaunen wir über die Mannigfaltigkeit. Ein Bild ist hellgrün, eins auf Grau, eins auf Blau gestimmt, und dazwischen kommen wieder solche, bei denen zwei oder drei Farben einen mächtigen Accord ergeben. Die Zahl dieser zum Teil sehr umfangreichen, mit breitestem Pinsel heruntergemalten »Skizzen« dürfte mit fünfzehn nicht zu hoch gegriffen sein. Lauter »Wunder«, wie ihr Besitzer zu sagen pflegt, der gerade auf sie den allerhöchsten Wert legt.

Von den ausgeführteren Bildern ist Villerville-sur-Mer am bekanntesten, das Daubigny bereits im Salon des Jahres 1864 ausgestellt, aber dann noch einmal vorgenommen hatte, so dass es jetzt das Datum 1872 trägt. Es ist eine ernste und kräftige Harmonie von Grau und einem ins Grüne spielenden Graubraun. Ein stürmischer Tag; dunkel, dicht bewölkt der Himmel. Links das Meer in fahler Beleuchtung, jenseits der Bucht grün schimmernde Ufer. Rechts liegt auf steilen Klippen der Ort, zu dem sich vom Strande aus ein Weg hinzieht. Eine Frau und eine Ziege steigen ihm mit Tragkörben hinan. Daneben seien die »Segelschiffe«, ein kleines Wunderwerk in Braun und Grau aus des Meisters holländischer Zeit genannt. Endlich enthüllt sich Daubigny hier auch als ein grosser Tiermaler. Da finden wir z. B. ein grosses Bild mit Schafen, das sich getrost neben Troyon sehen lassen kann, ja ihn an Wucht noch übertrifft, und ein Bild aus etwas früherer Zeit (1861), das im Gegenstand und der Auffassung manches mit Millet's berühmtem »Hammelpark« gemeinsam hat.

Abb. 8. Eugène Delacroix. Selbstporträt

Nicht ganz so reich wie Daubigny aber ebenfalls vortrefflich sind Diaz und Dupré vertreten. Ein kleines »Waldinneres« mit grossen Felsblöcken und eine im Grünen sitzende Frauengestalt mit nacktem Oberkörper und reichem Gewand zeigen uns *Diaz* von seinen bekanntesten Seiten, als den liebevollen Beobachter der auf dem Unterholz glitzernden Sonnenstrahlen und den Verherrlicher zarter und doch voller Frauenschönheit. Ganz neu aber war für mich sein »Sturm«. Eigentlich nur eine Himmelsstudie, in ganz dicken Farben mit breitem Pinsel hingesetzt. Das rumort da oben herum, das flackert hin und her, das zerreisst und schliesst sich zusammen, wie ich es kaum je auf einem Bilde gesehen habe. Unten ist eigentlich weiter nichts als eine braune Masse zu sehen, nur unterbrochen von einer Wasserlache, in der sich der Kampf der himmlischen Elemente im Kleinen wiederholt. Der lyrische Schilderer der anmutigen Natur konnte also gelegentlich auch als hehrer Dramatiker auftreten. Nicht vergessen seien übrigens auch des Meisters gross und frei behandelte Blumenstücke.

Bilden solche Bilder wie das eben geschilderte in Diaz' Lebenswerk nur eine Ausnahme, so gilt *Dupre* recht eigentlich als der Maler des Sturmes der Elemente. Diese Seite seines Wesens kommt in der Mesdag'schen Sammlung vor allem in einem von ganz fahlem Lichte erfüllten Bilde zum Ausdruck, auf dem sich mächtige kahle Bäume von einem gewitterschweren Himmel abheben, und in dem auf Abb. 9 wiedergegebenen Strandstück mit den wundervoll gemalten regenschwangeren Wolken. Aber es ist eben doch nur die eine Seite. Ebenso liebte der Meister den vollen milden Glanz des ganz von der Sonne durchleuchteten Himmels. Aber allerdings war ihm der Himmel stets die Hauptsache, die Erde gewissermassen nur »repoussoir«, Kontrastmittel. Ein

sanft ansteigender Rasenhang, ein strohgedecktes Häuschen, ein kleiner Bach mit einem hölzernen Steg, vor allem aber ein mit grösster Sorgfalt durchmodellierter lichtdurchtränkter Baum ergeben eins der Motive, wie er sie immer und immer wieder variiert hat. Die Gegenstände scheinen sich ganz voll Sonne gesogen zu haben und das Zuviel in den leuchtenden Äther zurückzustrahlen. Um den Glanz des Himmels nun so intensiv wie möglich zu erhalten, sann Dupré auf immer neue Rezepte. Er war einer der unermüdlichsten Farbenköche der neueren französischen Kunst. deutenden Landschaften erschöpft. Vor allem steht mir noch ein Bild »Windmühlen auf einem Hügel« von *Georges Michel* in der Erinnerung, dem bedeutendsten noch nicht lange in seinem vollen Werte erkannten Vorläufer der ganzen Richtung; dann eine schöne ernste Winterlandschaft mit aufsteigenden Krähenschwärmen und ein prächtiges Nachtstück von *Emile Breton*, dem Bruder des in Deutschland bekannteren Bauernmalers; endlich ein paar Skizzen des Farbenhexenmeisters *Monticelli*.

Nächst den Landschaften scheint Mesdag eine be-

Abb. 9. Jules Dupré. Strand

Zuweilen trug er die Farben fast fingerdick auf, so dass es sich wohl ereignete, dass sie ineinander flossen, und nicht immer gelang es ihm dann den Schaden durch Verkehrthängen des Bildes wieder gut zu machen. Von den Zeitgenossen wetteifert hauptsächlich *Decamps* mit ihm in dieser Hinsicht. Gemeinschaftliche Freunde wissen manch heiteres Stücklein davon zu erzählen, wie die beiden sich ihre Geheimnisse abzulisten suchten. Eine Waldlandschaft mit einem Teich in ganz starken leuchtenden, südlichen Farben bietet in der Sammlung ein gutes Beispiel für die Art des grossen Orientmalers.

Damit ist noch nicht einmal die Reihe der bedeutenden... sondere Vorliebe für das Tierbild zu besitzen. Von den Tierstücken Millet's, Rousseau's und Daubigny's ist schon die Rede gewesen. *Troyon* ist vor allem durch eine nicht vollendete äusserst duftige Variante oder Vorstudie seines berühmten »Auf dem Wege zum Markt« mit der vor ihren Schafen und Kühen auf dem vollbepackten Esel einherreitenden jungen Bäuerin vertreten. Die taufeuchte Morgenstimmung ist dem Meister gerade auf diesem Bilde ganz besonders gut gelungen. Von *Decamps* finden wir Hunde bei einem Ententeich innerhalb eines grossen Bauernhofes, von Millet's Freunde *Jacque*, der nach einer Periode etwas übertriebener Wertschätzung jetzt

einer unverdienten Vergessenheit anheimzufallen droht, ein reizendes kleines Bild mit unter grossen Eichen weidenden Schafen. Auch *Courbet* tritt in der Sammlung in erster Linie als Tiermaler hervor mit seinem wundervollen verendeten Hirsch, von dem leider keine genügende photographische Aufnahme möglich war. Das eine in der Schlinge gefangene Bein ist nach oben gestreckt, das Hinterteil ist aufgerissen. Unvergleichlich ist der Pelz des Tieres gemalt, nicht minder grossartig der sumpfige Waldgrund. Bei Courbet erleben wir jetzt eine völlige Wandlung des Urteils. Seit seinem Tode sind nahezu fünfundzwanzig, seit seinen lärmmachenden Tendenzbildern nahezu die doppelte Anzahl Jahre verflossen, er ist in den Bereich der Geschichtsschreibung eingetreten, die sich nicht mehr durch Tagesstreitigkeiten irre machen lässt. Die ältere Generation erzürnte sich über seinen »trivialen Naturalismus«, seine »schmutzigen Stoffe«, seine »ausgezogenen Dirnen«, die jüngere spottet bereits über die »braune Sauce« in seinen Bildern. Dazu muss der grenzenlos eitle Plebejer, der seine breite Person überall in den Vordergrund stellte und überall Fenster und Thüren einrennen wollte, für feiner organisierte Naturen etwas äusserst Unsympathisches gehabt haben. Jetzt beginnt man das zu vergessen oder jedenfalls nicht mehr in Anrechnung zu bringen. Die allzu aufdringlichen Tendenzbilder treten hinter die rein malerischen Werke zurück. Ganz besonders fiel dies auf bei der Versteigerung seines grossen »Ateliers«. Wie empört war man darüber gewesen, dass der Meister hier sich, sein Modell und alle Trivialitäten seiner Malerlaufbahn lebensgross dargestellt hatte! Jetzt vergass man ganz diese Beziehungen und den ominösen Untertitel: Sieben Jahre meines Lebens, und erstaunte nur über den grossen Zug und die ausserordentliche Tonschönheit des Ganzen und die packenden Einzelheiten. Bei der Mittelgruppe kommen einem die allergrössten Malernamen aller Zeiten auf die Lippen. Courbet war ein grosser Tiermaler, ein ausgezeichneter Landschafter, ein wundervoller Marinemaler, ein vortrefflicher Figurenmaler und — last not least — ein ganz hervorragender Maler des Nackten. Die Akademiker mochten diese fleischigen, gesundheitstrotzenden Weiber »gemein« finden, wir freuen uns über diese kräftige Sinnlichkeit, wie sie aus unserer Abb. 5 spricht. Wie wundervoll steht der Fleischton zu dem weissen Laken und wie ist dieses wieder mit dem braunen Kissen und dem grünen Vorhang zusammen gestimmt! Das Bild ist die Wiederholung eines Teiles des grossen — übrigens lange nicht so geschlossen und vornehm wirkenden — Bildes »Le Réveil«, auf dem noch die Figur einer Dienerin erscheint.

Abb. 10. Ch. Daubigny. Sonnenaufgang

Und nun zum Schlusse noch Einer, einer der grössten: *Eugène Delacroix*. Der einstige »Sudler«, der »Maler mit dem betrunkenen Besen« wird seit langem als unter den bedeutendsten Künstlern des 19. Jahrhunderts anerkannt. Aber Delacroix war nicht nur ein ganz von seinem Handwerk eingenommener Maler, sondern einer der am reichsten und tiefsten gebildeten Männer seiner Zeit. Erst heute beginnt man die Schätze recht zu würdigen, die in seinen Briefen und seinen Tagebüchern enthalten sind. Über technische und ästhetische Fragen, Kunstgeschichtliches, Musik und Litteratur finden wir da eine Fülle geistreicher und anregender Bemerkungen. In dem Katalog seiner Werke ist nur *ein* Selbstporträt erwähnt, das sich jetzt im Louvre befindet. Das aus seinen letzten Lebensjahren stammende der Mesdagschen Sammlung bildet eine höchst wertvolle Ergänzung dazu (Abb. 8). Es ist nur eine Skizze, aber eine Skizze von ausserordentlicher Wucht und nachhaltigster Wirkung. Nicht der geistreiche und liebenswürdige Gesellschafter steht hier vor uns, sondern der vereinsamte Mann, dem ein langwieriges Magenleiden das Leben vergällt. Aber welcher Ausdruck liegt in diesen Augen, die fast immer halb geschlossen waren, um den farbigen Eindruck der Umgebung in seinen malerischen Werten deutlicher aufzunehmen, in diesen zusammengekniffenen Lippen! Wer sich in dieses Bild einmal versenkt hat, kommt nicht so leicht wieder davon los. — Über Mesdag's Schätze an holländischer Kunst findet sich vielleicht später einmal Gelegenheit zu berichten.

DIE MONSTRANZ DES HANS RYSSENBERCH VOM JAHRE 1474 IN DER ERMITAGE ZU PETERSBURG

Von Rich. Hausmann in Dorpat

In die berühmte Kunstsammlung der kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg ist vor wenigen Jahren ein Werk mittelalterlichen Kunstgewerbes gelangt, das, obgleich nachweisbar an der äussersten Grenze deutscher Kultur entstanden, sich doch durch hervorragende Schönheit auszeichnet und daher das Interesse weiter Kreise beanspruchen darf. Dazu lassen sich Entstehung und spätere Schicksale bei ihm so genau verfolgen, wie wohl nicht häufig bei ähnlichen Arbeiten [1].

Die Monstranz ist ein tragbares Gefäss, welches in der katholischen Kirche dazu dient, Reliquien oder die Hostie zur Verehrung sichtbar auszustellen. Vor allem bei den seit dem 14. Jahrhundert üblich werdenden Fronleichnamsprozessionen bildete die Monstranz mit der Hostie den Mittelpunkt der Feier. Schon bei den älteren Monstranzen für Reliquien waren letztere in der Regel in einem Glasgefäss geborgen, das architektonisch gegliederte Seitenflügel umschliessen und eine stilisierte Bedachung krönt. An diese ältere Form lehnt sich die Monstranz der späteren Zeit, sie gewann die Gestalt eines tragbaren, turmartigen Sakramentshäuschens. Da sie sich seit dem 14. Jahrhundert entwickelt, schliesst sie sich dem herrschenden gotischen Stil an und folgt auch den Phasen seiner späteren Ausgestaltung. Der breite, einen festen Stand sichernde Fuss ist, ähnlich dem gotischen Kelchfusse, meist als Sechseck konstruiert und zieht sich zu einem schmalen Schaft zusammen, der in der Mitte von einem für die tragende Hand vorgesehenen Knauf umfasst wird und über diesem sich zum Untersatz des Sakramentshäuschens erweitert. Der Raum für das Allerheiligste wird durch Säulchen oder kleine Eckpfeiler als Schrein gebildet, in dessen Mitte die Hostie aufrecht steht, die an ihrem unteren Rande von einer Zwinge in Gestalt einer schmalen halbmondförmigen Scheibe gehalten und durch einen Glascylinder geschützt wird. Wie dieser Mittelraum wird auch der über ihn aufsteigende, in einem polygonen Turmhelm auslaufende und mit einem kleinen Kreuze gekrönte Baldachin an seinen beiden Seiten von Strebepfeilern getragen, welche sich auf Konsolen aufbauen und in offenen Nischen Statuetten von Heiligen oder Engeln bergen.

Das ist der herrschende Typus der Monstranz gegen Ende des Mittelalters. Zu ihrer Ausführung wurde je nach den Mitteln Gold und Silber, aber auch Kupfer und Messing gewählt. Die Grösse steigt von 0,3—1,5 m. Sie haben sich noch zahlreich erhalten, auf der Ausstellung in Münster 1879 waren über vierzig zu sehen. Auffallend viele werden aus dem preussischen Ordenslande genannt. Als vorzügliches Beispiel gilt die Monstranz von Basel, die in ihrem schlanken Aufbau zeigt, mit welcher Anmut die gotische Goldschmiedekunst derartige für Stein erfundene Formen in Metall umzusetzen verstand [2]. Sehr viel reicher als das Basler erscheint das vorstehende Petersburger Kunstwerk; der gegen Ende des Mittelalters herrschende Typus der Monstranz tritt hier in besonders glänzender Weise auf. Besser als eine Beschreibung lehren die beistehenden Abbildungen, welche sie in der Vorder- und in der Seitenansicht zeigen, ihre hohe Schönheit.

Die in Silber gearbeitete, aussen vergoldete Petersburger Monstranz ist 112 cm (= 3 Fuss 8 Zoll russisch) hoch, also von bedeutender Grösse. Sie steht auf breitem Fuss, dessen Basis 30 cm Durchmesser hat und als Sechseck (Sechspass) konstruiert ist. Die sechs Seiten steigen sich verjüngend empor und haben, wo sie zum Schaft übergehen, einen gotisch stilisierten, mit Fialen verzierten, durchbrochenen Abschluss. Über diesem, in der Mitte des Schafts, folgt ein sechsseitiger Knauf, auf dessen Aussenfeldern die Buchstaben des Namens *ihesus* stehen. Der ganze 38 cm hohe Fuss ist sehr kräftig gebaut, wie das bei dem hoch aufragenden Gerät notwendig war. An der Basis sind zwei starke Ösen angebracht, durch welche eine Schnur gezogen wurde, um die schwere Monstranz besser tragen zu können.

Der Hauptteil ist das Sakramentshäuschen, es zeigt darum auch den meisten Schmuck. Es ist ein streng architektonisch gehaltener gotischer Turm, an der Grundfläche 26 cm breit. In drei Stockwerken steigt er 74 cm in die Höhe: das untere enthält den Schrein für die Glasglocke, in welcher sich die auf einer Säule stehende, scheinbar von zwei Engeln getragene, gespaltene Lunula für die Hostie befindet; im zweiten Stock erblickt man unter Baldachin eine gekrönte Maria in der Sonne; im dritten Stock, dem Turmhelm, steht ein Ritter, wohl der heilige Georg. Die Spitze des Turmes bildet ein Kreuz, dessen eine Seite Christus, die andere Maria zeigt. Das zweite und dritte Stockwerk ist mit reichem Schmuck flankiert: zahlreiche Strebepfeiler, die auf Konsolen ruhen, bilden fensterartige Nischen, die von Baldachinen überdeckt sind und Statuetten von Heiligen bergen.

Das ganze Sakramentshäuschen zeigt den Stil der späteren Gotik des ausgehenden 15. Jahrhunderts, der Spitzbogen hat bereits die nach innen geschweifte Form (sogenannter Eselrückenbogen). Die architektonische Strenge hat sogar Wasserspeier nachgebildet.

Zum Schmuck der Flächen sind mehrfach Edel-

1) Ausführliche Nachrichten mit allen Quellenbelegen habe ich über diese Monstranz gegeben in den Mitteilungen aus der livländischen Geschichte. Bd. 17. Riga, 1900.

2) Lessing, Gold und Silber. 1892. Seite 41.

steine verwandt. Auch Schmelz oder Email ist vielfach in Gebrauch genommen. In den Nischen waren Apostelfiguren angebracht, vorn wahrscheinlich Peter und Paul, zu erkennen sind weiter Bartholomäus mit dem Messer, Andreas mit dem Kreuz.

Die Komposition des Ganzen, die Korrektheit des Stils zeigt hohes künstlerisches Können. Die Ornamentierung ist reich, aber nicht überladen, die Linien werden nicht schnörkelhaft, laufen nicht tot aus. Mag Zeichnung oder Modell Vorlage gewesen sein, jedenfalls war sie von guter, schönheitskundiger Hand entworfen.

Ihr Gewicht giebt die Monstranz selbst im Innern des Fusses an: $37^{1}/_{2}$ Mark lodig 4 Lot. Die Mark zu 16 Lot gerechnet, wäre die Monstranz 604 Lot schwer. Heute wiegt sie 20 Pfund 64 Solotnik russisch = 8463,64 Gramm.

Der Gehalt des Silbers, aus welchem sie gearbeitet wurde, ist nach fachmännischer Untersuchung die achtundachtzigste Probe nach russischer Rechnung, das heisst in 96 Teilen (1 Pfund russisch = 96 Solotnik) sind 88 Teile rein Silber. Dieser Gehalt in mittelalterliche Mark- und Lotrechnung umgesetzt, giebt $14^{2}/_{3}$ lötiges Silber. Es ist das ein Feingehalt, wie er im 15. Jahrhundert mehrfach gefordert wird, so im Goldschmiedeschragen von Reval aus dem Jahre 1453.

Auf dem breit ausgelagerten, als Sechspass geformten Fuss sind drei Flächen mit Gravierungen bedeckt: das erste Feld zeigt einen Bischof auf dem Throne sitzend; das dritte eine männliche Figur, durch ein Spruchband als *s. Johann* bezeichnet; auf dem fünften Felde steht der Christusknabe inmitten der Marterwerkzeuge. Auch über dieses Feld geht ein Spruchband, und dieses trägt die Inschrift: *Int jar unses heren MCCCCLXXIIII.* Das Jahr der Entstehung des Kunstwerkes ist also 1474. Es stimmt das gut überein mit dem Stil der Arbeit, der, wie bemerkt, in das ausgehende 15. Jahrhundert weist.

Eine weitere wichtige Angabe über die Entstehung der Monstranz ist in die Innenseite des Fusses eingeritzt: *Hans ryssenberch heuet dusse munstrancyge gemaket myt der godes hulpe amen. got geue uns alle dat euyge leuen.* Diese niederdeutsche Inschrift weist auf einen Meister im Gebiet der niederdeutschen Zunge.

Zahlreiche Mitglieder der Familie Ryssenberch sind im 14. und 15. Jahrhundert in Lübeck nachweisbar. Desgleichen kommt der Name im 14. Jahrhundert in Dorpat vor. Hier wie dort steht das Geschlecht in hohem Ansehen seine Söhne sitzen wiederholt im Ratsstuhl. Auch in Reval findet sich dieser Name, und hier taucht im 15. Jahrhundert ein Goldschmied Hans Ryssenberch auf. Er wird im Jahre 1450 Bürger der Stadt und ist bis 1497 nachweisbar. Der Ruf seiner Geschicklichkeit drang weit hinaus, der Grossfürst von Moskau wollte ihn 1488 in seine Dienste ziehen, doch ist der Meister dieser Ladung nicht gefolgt. Geschäft und Ruhm erbte sein gleichnamiger Sohn, der noch im Jahre 1522 eine Monstranz nach Finland liefert. Auch dessen Sohn Simon war bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts Goldschmied in Reval. Durch drei Geschlechter hat hier also eine Goldschmiedefamilie Ryssenberch geblüht. Von dem älteren Hans Ryssenberch ist 1474 unsere Monstranz gearbeitet worden.

Reval darf sich mit Recht dieses Meisters rühmen. Es liegt hier ein glänzendes Zeugnis vor für die hohe Entwickelung, die das Kunsthandwerk im 15. Jahrhundert in diesen äussersten Gebieten abendländischer Christenheit und deutscher Kultur gewonnen hat. Und in Reval konnte die Kunst wohl in Blüte sein, erfreute sich doch die Stadt eines mächtigen Handels und fast ununterbrochenen Friedens. So gewann man die Mittel, schöne und kostbare Kunstwerke herstellen zu lassen. Denn diese Monstranz ist nicht nur in, sie ist auch für Reval gearbeitet worden. Den Beweis

hierfür bietet ein reiches archivalisches Material, das über die Entstehung dieser Monstranz vorliegt.

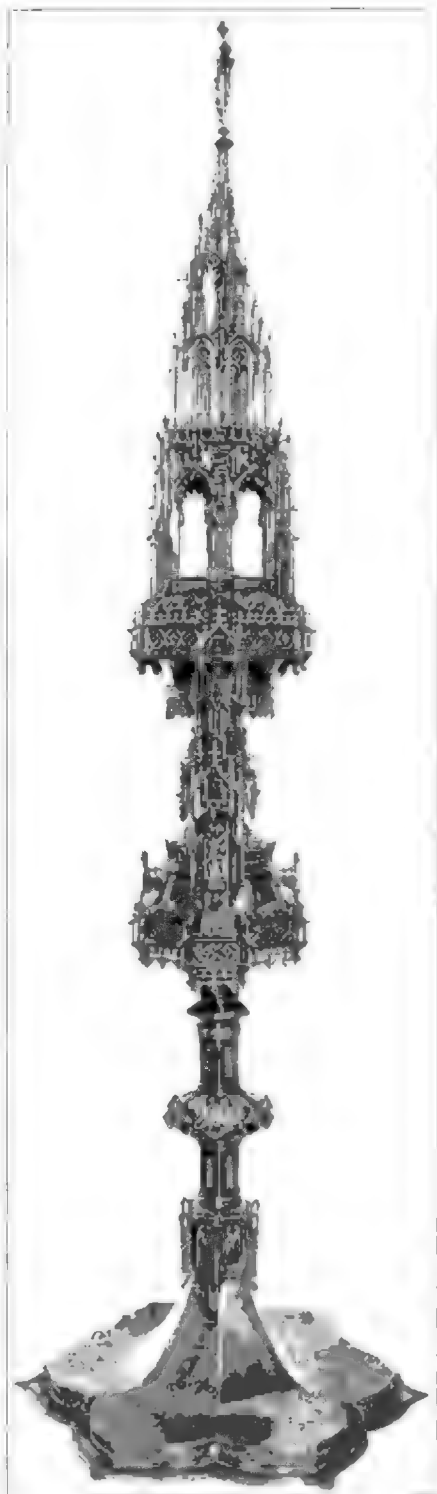
Reval hat das Glück, in seinem Stadtarchiv, dessen reiche Bestände bis in die früheste Zeit der Stadt, das 13. Jahrhundert zurückreichen, eine unerschöpfliche Fundgrube für die Geschichte nicht nur des eigenen Landes zu besitzen, sondern auch für weite andere Gebiete, so der Hansa. Daneben haben sich hier in nicht unbeträchtlichem Umfange noch andere archivalische Materialien erhalten, so bei der aus dem 14. Jahrhundert stammenden St. Nikolaus-Kirche ein umfangreiches Buch über Einnahmen und Ausgaben der Kirche, das bereits mit dem Jahre 1465 beginnt. In den baltischen Landen ist es das älteste vorhandene Kirchenbuch, auch in deutschen dürften ältere selten sein.

Der erste grosse Silberschmuck, von dem dieses Kirchenbuch redet, ist die Monstranz des Hans Ryssenberch. Es ist vor allem das Verdienst des damaligen Kirchenvorstehers Evert Smit, dass sie gefertigt wurde. Die Vorbereitungen für ein so schönes und kostbares Werk mögen längere Zeit gedauert haben. Wahrscheinlich wurde es nach einer Vorlage, einer Zeichnung oder einem Modell gearbeitet, wie wir später bei ähnlichen Bestellungen von solchen hören. Ein bestimmter Preis wurde offenbar nicht festgesetzt, da der Meister das Gewicht nicht zum voraus genau angeben konnte. Es wurde, wie die späteren Abrechnungen lehren, zwischen dem Kirchenvormund und Meister vereinbart, dass diesem für die gemäss dem damals in Reval herrschenden Gesetz in $14^{3}/_{8}$lötigem Silber herzustellende unvergoldete Monstranz der Wert des Silber-Rohmaterials ersetzt werde und er ausserdem einen Macherlohn erhalte, der mindestens 150 Mark betrug. Die Vergoldung ist dann nachträglich unter besonderer Abrechnung erfolgt.

Seit dem Jahre 1471 hatte man in der Gemeinde für die Monstranz zu sammeln begonnen. Im ganzen sind für sie in den Jahren 1471—1476 über 114 Mark eingekommen, eine nicht unbeträchtliche Summe, aber lange nicht genug für ein so teures Werk, der Kirchensäckel musste einen bedeutenden Rest zuschiessen. Seit dem Jahre 1473 beginnen die Ausgaben und im folgenden Jahre am heiligen Kreuzabend, am 13. September 1474 war die Silberarbeit fertig, konnte Meister Hans Ryssenberch die Monstranz den Kirchenvormündern zuwiegen. Sie bezahlen ihm das Silber, sowie 150 Mark Macherlohn. Nachträglich ist dann durch Meister Hans auch die Vergoldung erfolgt, so dass erst in der Karwoche 1477 die Arbeit wirklich fertig war und voll bezahlt wurde. Im ganzen hat diese für die Nikolaikirche in Reval 1474 von Hans Ryssenberch gearbeitete Monstranz 761 Mark rigisch gekostet. Versucht man nach im Kirchenbuch sich findenden Preisangaben, besonders für Wachs und Salz, diese Summen in heutige Währung umzurechnen, so entsprechen jene 751 Mark etwa 5000 Reichsmark. Der kunsthistorische Wert der Monstranz ist natürlich heute unvergleichlich höher.

Um das Kirchengerät im Gottesdienst brauchen zu dürfen, musste es geweiht werden. Da der Bischofsstuhl in Reval damals erledigt war, wurde der Halbmond, welcher die Hostie fassen sollte, nach Dorpat gesandt, wo der Bischof die Weihe vollzog. Jetzt erst war das Kunstwerk Kirchengerät, res sacra, wurde es dem Kustos übergeben. Um sie noch besser zu schätzen, ist im Jahre 1503 für die Monstranz in Brügge ein Koffer gefertigt worden, der sich gut bewährt hat, sie ist noch heute wohl erhalten.

Das 15. Jahrhundert ist eine Zeit heftiger Gärung sowohl auf staatlichem wie auf kirchlichem Gebiet. Was war, genügt nicht. Lebhaft sucht man in mannigfachen Formen und Genossenschaften Befriedigung des geistlichen Bedürfnisses. Wie zu kaum



einer anderen Zeit fliessen Darbringungen, Geschenke, Stiftungen zahlreich den Kirchen und Klausen zu; immer reicher, immer prächtiger werden diese dadurch ausgestattet. Diese Erscheinung können wir auch im Kirchenbuch von St. Nikolaus verfolgen. Ein reiches Inventar an Kelchen, Schalen, vergoldeten Fibeln und anderem wird hier im Jahre 1488 aufgeführt, als der eifrige Kirchenvormund Joh. Rotgers ins Amt trat. Ununterbrochen ist unter seiner Verwaltung in den folgenden dreissig Jahren dieser Schatz vermehrt worden, bald durch Schenkungen aus der Gemeinde, mehr aber noch durch Neuanschaffungen des Vormundes selbst, namentlich bestellt er auch prächtige Priestergewänder, lässt einen Pavellun (= Baldachin) aus Goldbrokat anfertigen u. s. w. Vor allem aber trachtet er nach neuem grossen Silberschmuck: 1503 erhielt die Kirche ein grosses Bild der heiligen Jungfrau, bald darauf wurde in Holland eine Silberstatue des heiligen Nikolaus für diese seine Kirche hergestellt, 1509 wurde aus Lübeck von Meister Andr. Soteflesch eine besonders kostbare Monstranz gesandt, die der Kirchenvorsteher bestellt hatte. Als im Jahre 1526 der der Kirche S. Nicolai gehörige Silberschatz inventarisiert wurde, wog er fast 300 Mark lötig, nach heutigem Gewicht etwa 61 Kilo (150 Pfund russisch).

Aber es traten Zeiten ein, die einem so kostbaren, für den katholischen Gottesdienst bestimmten Kirchenschatz gefährlich wurden. Seit dem Jahre 1523 findet in den livländischen Städten die neue reformatorische Lehre Eingang. Wie an so vielen Orten entstanden auch hier tumultuarische Volksbewegungen: am heiligen Kreuzabend = 13. September 1524 brach in Reval ein Bildersturm aus. Wohl wurde der Rat rasch wieder der Massen Herr, und die Nikolaikirche hatten deren Vormünder vor Plünderung zu schützen verstanden. Aber die neue Lehre drang durch, der katholische Gottesdienst hörte in den Städten auf. Damit verloren die Kirchenkleinodien ihren grössten Schutz, sie wurden unnütz, waren nicht mehr gottesdienstliche Geräte, sondern nur noch schöner, aber entbehrlicher Schmuck. Sollte auch, so vereinbarten die Städte, was der Kirche gehörte, ihr ungeschmälert bleiben, wurde ihr eigentliches Vermögen auch nicht angetastet, so ist doch der Kirchenschatz bald zusammengeschmolzen.

Im Jahre 1558 brachen in furchtbaren Verwüstungszügen die Heere des Zaren Iwan des Schrecklichen in Livland ein. Über zwanzig Jahre haben sie hier gehaust. Gegen sie wurden in grossen Scharen Söldner angeworben. Um diese zu löhnen, wanderten bald im ganzen Lande die Kirchenschätze in die Münze. So forderte im Jahre 1560 der Rat von Reval auch die Kleinodien von St. Nikolaus. Die beiden schönen Monstranzen, die Arbeiten von Ryssenberch und Soteflesch, vermochten die treuen Kirchenvorsteher noch vor dem Untergang zu retten, indem sie ihren Silberwert, auf 1800 Mark hatte sie der Münzmeister geschätzt, bar erlegten. Die anderen grossen Kunstwerke, das Marienbild, das Nikolaibild, ein grosses silbernes Kreuz kamen in den Schmelztiegel. Und als der Krieg immer länger dauerte, der Wohlstand der Stadt immer tiefer sank, da hat auch die zweite kleinere Monstranz, die einst Meister Soteflesch in Lübeck gefertigt hatte, geopfert werden müssen, 1576 wurde sie zerbrochen, Gold und Silber geschieden und verkauft, um die Prädikanten an der Kirche zu besolden.

So war seit dem Ende des 16. Jahrhunderts von dem reichen Silberschatz von St. Nikolaus nur noch die »grosse« Monstranz des Hans Ryssenberch erhalten. In einer Nische der Sakristei wurde durch das folgende 17. Jahrhundert dieser letzte Zeuge entschwundener Pracht aufbewahrt.

Da brach mit dem neuen 18. Jahrhundert wieder schwere Kriegsnot im grossen nordischen Krieg über das Land herein. Nachdem er zehn Jahre gedauert, war der Widerstand der durch die Pest, die in Reval in wenigen Monaten vier Bürgermeister und fünfzehn Ratsherren dahinraffte, verödeten Stadt gebrochen. Im September 1710 kam Reval durch Kapitulation in die Gewalt Peter's des Grossen. Hatte sich auch die Stadt vom russischen General Recht und Besitz, darunter auch das Eigentum der Kirchen bestätigen lassen, die Kapitulation bedurfte doch noch der Bekräftigung des Zaren. In seinem Auftrag erschien im Februar 1711 zu weiteren Verhandlungen mit der Stadt sein mächtiger Günstling Fürst Ménschikow. Es schien von grösster Bedeutung, die Zuneigung des Fürsten zu gewinnen. Es ist bekannt, wie sehr er Schmuck und Kleinodien liebte. Solche jetzt neu herstellen zu lassen, fehlten Zeit und Mittel. Da griff man zu der Monstranz Ryssenberch's. Wohl verlangte die Bürgerschaft, sie solle ihm erst übergeben werden, wenn die Wünsche der Stadt erfüllt seien, aber da Ménschikow von dem Plan bereits früher Kunde erhalten hatte, wurde ihm das Kunstwerk vorher überliefert. Er hat sich dann später der Stadt dankbar bewiesen.

Aus der Hand Ménschikow's ist die Monstranz an den Zaren Peter übergegangen. Nach dessen Tode kam sie 1725 in die von ihm gegründete und gepflegte Kunstkammer, in deren gedrucktem lateinischen Katalog vom Jahre 1741 sie bereits verzeichnet ist, merkwürdigerweise mit dem Zusatz, dass sie zur Beute gehört habe, die der Zar Iwan der Schreckliche im 16. Jahrhundert aus Dorpat fortgeschleppt habe. Wie dieser Irrtum entstand, ist heute nicht mehr sicher festzustellen. Aus der Kunstkammer ist dann die Monstranz vor wenigen Jahren in die grosse Sammlung der Petersburger Ermitage übergeführt worden, wo ich sie kennen lernte.

Das ist in Kürze die Historie der stolzen Monstranz, die in Reval für die St. Nikolauskirche im Jahre 1474 der kunstfertige Meister Hans Ryssenberch gearbeitet hat. Wie laut legt sie dafür Zeugnis ab, dass die deutsche Kolonie im fernen Nordosten am Ende des Mittelalters auf der vollen Höhe abendländischer Kultur stand, — wie deutlich lassen sich aber auch an der Geschichte dieser Monstranz die herben Geschicke verfolgen, welche im Lauf der Jahrhunderte diese baltischen Lande getroffen haben.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstrasse 13.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

KONRAD WITZ

Von G. Dehio

DAS Altarbild mit den Heiligen Katharina und Maria Magdalena, dessen farbige Nachbildung diesem Hefte beigegeben ist, kam aus dem Nachlass des Kanonikus Straub in die städtische Gemäldesammlung zu Strassburg. Woher der Vorbesitzer es erworben hat, ist nicht zu ermitteln gewesen. Der Öffentlichkeit bekannt wurde es zuerst im Jahre 1895 durch die Ausstellung elsässischer Kunstaltertümer im Orangeriegebäude. Die Kenner standen vor ihm in Verwunderung und Ratlosigkeit. Einige dachten an einen holländischen, andere an einen tirolischen Meister, alle aber schätzten die Entstehung um ein Menschenalter zu spät ein. Die Lösung des Rätsels erfolgte jedoch schon bald — ich weiss nicht mit Sicherheit anzugeben, durch wen zuerst — mit der Entdeckung, dass das Strassburger Bild offenbar von derselben Hand herrühre, wie die bis dahin wenig beachteten Reste eines Altaraufsatzes aus der Makkabäerkapelle des Domes von Genf (jetzt im Kellergeschoss der dortigen Universität schlecht aufgestellt). Nun konnte auch der gleiche Ursprung der Baseler Tafeln, die zuletzt als Werke des Gerrit von St. Jans gegolten hatten, nicht mehr zweifelhaft sein. Auf dem Genfer Altar aber fand sich die Inschrift: »hoc opus pinxit magister conradus sapientis de basilea M° CCCC° X LIIII°.«

Die Aufgabe, dem neuentdeckten Meister weiter nachzugehen, fiel wie von selbst dem auf sie trefflichst vorbereiteten Baseler Forscher Dr. Daniel Burckhardt zu. Das Ergebnis liegt jetzt der Öffentlichkeit vor als Teil der »Festschrift zum vierhundertsten Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen. 13. Juli 1901«. Es ist in Kürze das folgende:

Der *Conradus Sapientis* der Genfer Tafel hiess zu deutsch *Konrad Witz*. Er stammte aus Rottweil in Oberschwaben. Dort ist eine direkte Spur von ihm zwar nicht aufgefunden worden, vielleicht aber dürfen wir ihn als ein Glied des seit dem 14. Jahrhundert nachweisbaren Bürgergeschlechts der *Witzmann* ansehen (vgl. auch die Genitivform *sapientis*). Im Jahre 1434 wurde er in die Basler Zunft zum Himmel aufgenommen. 1435 leistete er den Bürgereid. In einer gerichtlichen Zeugeneintragung zu 1442 erscheint er verschwägert mit dem angesehensten der älteren Basler Maler, Nikolaus Rüsch, genannt Lawelin aus Tübingen. 1443 kaufte er das Haus zum Pflug an der Freienstrasse. 1444 signierte er den Genfer Altar. 1447 und 1448 wurde seine Ehefrau als Witwe, seine Kinder als Waisen bezeichnet.

Das ist nun zwar keine Lebensgeschichte, rund und lebendig wie eine von Vasari erzählte, aber für den Kunsthistoriker bedeutet sie doch viel: nichts geringeres als die Nötigung, für eines der wichtigsten Kapitel der deutschen Kunstgeschichte, die Wende vom Mittelalter zur Neuzeit, nach neuen Grundlinien zu suchen. Und gleichzeitig hat sich ja auch an anderen Punkten der Nebel zu lichten begonnen. Lukas Moser! Hans Multscher! Sie im Verein mit unserem Konrad Witz, diese plötzlich und in sehr unerwarteter Gestalt vor uns aufgetauchte Trias schwäbischer Meister (der noch Stephan Lochner, der aus Meersburg am Bodensee kommende Maler des Kölner Dombildes beizugesellen wäre) sagt uns, dass wir bis dahin allzu bescheiden gewesen sind, wenn wir vermeinten, die deutsche Kunst hätte in das neue Weltalter allein durch das von den Niederländern aufgestossene Thor als Nachzüglerin unsicheren Schrittes ihren Weg finden können. Man beachte nur diese Daten nach Gebühr: 1431 der Tiefenbronner Altar Moser's, 1434 der Beginn der Baseler Thätigkeit Witzen's, 1437 der kürzlich aus England nach Berlin gekommene Cyklus Multscher's. Das ist alles nach dem Masse der Zeit modernste Kunst und als die am weitesten fortgeschrittenen in Deutschland erscheinen nicht mehr die Nachbarn der Niederländer, die Kölner, sondern die Schwaben. Niemanden wird es einfallen, unsere wackeren Schwabenmeister den van Eyck und Masaccio gleichzustellen. Aber doch schwimmen sie mit diesen im selben Strom. Wir beginnen zu ahnen und hoffen es nach und nach deutlicher zu sehen, dass der grosse Umschwung des 15. Jahrhunderts gar nicht das Werk einiger einsamer Genies gewesen ist, die die Laune des Schicksals am Arno oder an der Maas geboren werden liess, sondern dass ein allgemein verbreiteter Drang ihn emporgenötigt hat.

Unter den drei uns jetzt bekannt gewordenen Initiatoren des »Realismus« in Oberdeutschland steht Konrad Witz durch umfassende Einsicht in das Wesen des neuen Prinzips obenan. Ich will versuchen, sein künstlerisches Wollen und Können an dem Beispiel des Strassburger Bildes, das uns dasselbe, wo nicht in vollem Umfange, so doch in voller Intensität vorführt, zu erläutern.

Die Tafel hat die ansehnliche Grösse von 1,61 : 1,30 m. Sie gehört in die in Deutschland um diese Zeit nicht häufig vorkommende Klasse einfacher Altaraufsätze, ohne Teilung der Bildfläche, ohne Beigabe von Flügeln, wie ein solcher auch auf dem Bilde selbst zur Darstellung gebracht ist; war also vermutlich, gleich diesem, für einen Seitenaltar bestimmt. Dass man sich hinsichtlich der Entstehungszeit anfänglich um ein reichliches Menschenalter ge-

Petri Befreiung aus dem Kerker. Vom Genfer Altar des Konrad Witz

täuscht hat, ist ganz begreiflich: so neu ist alles darin empfunden und gegeben. Mit der Kompositionsweise des Mittelalters ist restlos aufgeräumt. Keinerlei Rücksicht wird mehr auf das architektonisch-dekorative Ensemble genommen: das Bild trägt sein Stilgesetz in sich selbst, es will allein einen der Wirklichkeit entnommenen optischen Thatbestand in unbefangenster, überzeugendster Wiedergabe zur Erscheinung bringen. Was den Maler an der neugewonnenen Betrachtungsweise der Dinge um ihn her am meisten interessiert, ist erstens die Auffassung des Raumes in voller Tiefenwirkung und zweitens der Einfluss des Lichtes auf der Erscheinung der Körper. So sehr ist dies beides das Hauptthema des Bildes geworden, dass die sachliche Bedeutung der dargestellten Heiligen darüber fast vergessen ist. Den Schauplatz bildet eine langgestreckte Bogenhalle, etwa der Flügel eines Kreuzganges; wir sehen ihn in seiner ganzen Tiefe vor uns sich entwickeln, der Horizont ist hochgenommen, der Augenpunkt an die seitliche Bildgrenze geschoben. Das ist schon malerischer gedacht als die meisten perspektivischen Konstruktionen bei den zeitgenössischen Italienern. Viel bedeutsamer aber ist es, wie der Lichtfaktor hier herangezogen wird, um unsere Vorstellung von der Räumlichkeit über die Bildgrenze hinaus zu erweitern: wir können zwischen den sich eng zusammenschliessenden Säulen nicht hinaussehen ins Freie, aber die einfallenden Lichter und Schatten lassen uns die Bogenöffnungen ahnen: wir fühlen mit, was jenseits des Rahmens liegt. Wiederum echt malerisch gedacht ist nach der linken Seite hin die Erweiterung des Bogenganges durch ein Nebenschiff. Die hier vorkommende doppelte Überschneidung des Wandaltares durch die vor ihm stehende Deckenstütze und durch den Schlagschatten des darauf folgenden Säulenbündels ist von frappantester Wirkung, — nach dem Massstabe der historischen Entwickelung der malerischen Darstellungsmittel eine Kühnheit ersten Ranges. Die Reproduktion giebt doch nur eine unvollkommene Vorstellung davon, wie frei auf dem Gemälde hier alles in der Luft steht, wie klar die Gegenstände vor- und zurücktreten. Mit diesem teilweisen Verdecken wird viel mehr gesagt, als die in solchen Fällen scheinbar grössere »Deutlichkeit« des mittelalterlichen Stiles jemals es konnte. Von köstlicher Naivetät ist dann die Behandlung des an der unteren Bildecke rechts einbrechenden Schlagschattens; ihn über das vielfach gebrochene Gewand Katharinen's hinzuführen schien unserem Meister noch unmöglich; so lässt er die Heilige einfach *auf* dem Schatten sitzen! Ihr Kleid aber ist wieder sorglich so gelegt, dass sich sein Schattenbild sauber und scharf auf dem Boden abzeichnet. — Zu der Entdeckung der Schlagschatten macht Witz die andere des zurückgeworfenen Lichtes. Ich wüsste keinen Niederländer dieser Zeit, bei dem etwas ähnliches vorkäme, wie auf unserem Bilde der von Katharinen's Gebetbuch abprallende, die dunkle Seite von Wange und Nasenspitze mit einem hellen Rande auflichtende Reflex (in der Reproduktion wieder nicht zu voller Wirkung gekommen). — Noch aber ist Witz mit seinen Mitteln nicht zu Ende. Er hat an der Tiefe des Kreuzganges nicht genug, er lockt uns zur Thür hinaus auf die Strasse, wo eine höchst belebte Scene, ein Bild im Bilde gleichsam, sich aufthut. Demonstrativ ist es auf der Fläche des Gemäldes dicht neben den Kopf Katharinen's gestellt. Dort soll ein jeder Betrachter an diesem abmessen können, wie sehr die Entfernung die Gegenstände verkleinert — eine Thatsache, die als malerisch darzustellende ebenso neu war wie die andere, dass ein beleuchteter Körper Schlagschatten und Reflexlichter aussendet und mit ihnen in den ihn umgebenden Raum übergreift. Aber auch inhaltlich ist die Strassenscene höchst unterhaltend. Wir sehen an der Ecke des ganz individuell dargestellten Hauses — Burckhardt meint, es könne das eigene des Meisters sein — einen Verkaufsladen, in dem Mal- und Schnitzware feilgeboten wird; ein Kleriker steht davor und prüft sie; ein Knabe tummelt sein Steckenpferd; ein paar Stutzer begrüssen sich — und es fehlt auch nicht eine Pfütze, in der die Figuren sich spiegeln.

Sehet her! so scheint der Maler den Betrachtern seines Bildes, den Menschen vom Jahre 1440, zurufen zu wollen, dies alles dringt täglich und stündlich in euer Auge ein, und doch habt ihr es noch nie bemerkt! es ist auch gleichgültig in der Wirklichkeit, aber indem ich es zum Bilde mache, wird es interessant! bringt es in euch Empfindungen hervor, von denen ihr noch nie etwas gewusst habt.

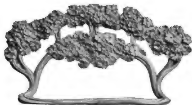
Und wie schildert er die Heiligen, die allein ihm eigentlich zu malen aufgegeben waren? Auch sie werden derselben Betrachtungsweise unterworfen. Sie sollen exemplifizieren, wie sich auf einer ebenen Fläche plastischer Schein hervorrufen lässt. Damit ist das Interesse des Künstlers an ihnen zu Ende. Feierlicher, inniger, stärker zum Gemüte sprechend waren sie von der älteren Kunst oft gegeben worden; diese hier bedeuten als geistige Wesen wenig, die Köpfe sind trivial in der Form und leer im Ausdruck, über die Leiber erhalten wir nur geringen Aufschluss; um so ausführlicheren über Gewand und Schmuck.

Witzen's Werke in Basel und Genf vervollständigen sein künstlerisches Charakterbild nach mehreren Seiten, ohne es zu verändern. Auf sie näher einzugehen verbietet uns der diesem Aufsatz zugemessene Raum; wir verweisen auf die Analysen von Burckhardt und die dessen Text begleitenden ausgezeichneten Nachbildungen. Nur den zwei beistehend in Zinkätzung wiedergegebenen Tafeln des Genfer Altars müssen wir ein paar Worte noch widmen. — Auf ihnen war und waren zusammengesetzte Scenen darzustellen. Nichts Leichtes gewiss, diese Aufgabe mit derjenigen Auffassung des Realismus, die wir vom Strassburger Bilde her kennen, in Einklang zu bringen. Von Komposition nach Rücksichten der Symetrie, des zusammenhängenden Linienflusses u. s. w. ist nicht die Rede; die Schilderung der räumlichen Umgebung behält einen sehr breiten Raum; die Gewissenhaftigkeit in der Wiedergabe der Schlagschatten geht bis zur Pedanterie; die Figuren sind dieselben gedrungenen, starkknochigen, wie auf seinen

Petri Fischzug. Vom Genfer Altar des Konrad Witz

älteren Bildern; an Fähigkeit zu seelischem Ausdruck in den Gesichtszügen hat er kaum zugenommen. Bedeutsam ist dagegen das Streben, seine Menschen durch Haltung und Gebärde ihr Inneres verraten zu lassen. Der wie ein Träumender aus dem Gefängnis geführte Petrus wirkt in seiner Unbeholfenheit doch wahrhaft ergreifend und nicht minder der schwungvoll bewegte himmlische Bote. Hier kommt noch das spezielle Interesse an den Verkürzungen hinzu. Beim Engel sind sie wohlgelungen, das Wagnis mit der verwickelten Bewegung des Kriegsknechtes geht über Witzen's Kraft. Nun aber zeigt sie sich in ihrem eigensten Elemente und auf einer staunenerregenden Höhe in der *Landschaft* auf Petri Fischzug. Diese geht über alles hinaus, was gleichzeitige Italiener oder Niederländer erreicht oder überhaupt nur gewollt haben; in der deutschen Kunst bis zum Schluss des 15. Jahrhunderts kommt ihr nichts auch nur von ferne gleich. Die Landschaft auf dem Genter Altar der van Eycks ist poetischer in ihrer Farbenschönheit; in der strengen, grossartigen Sachlichkeit erinnert Witz unmittelbar an die Aquarellstudien Dürer's. Wie ist die grosse Wasserfläche belebt und doch durchaus in ihrem Charakter als ebener Spiegel festgehalten! Vorn scheinen die Steine des Grundes dunkelgrün aus dem durchsichtigen Elemente hervor; weiter treten Luftreflexe und Windstreifen ein; das vorwärts geruderte Boot regt leichte Wellenkreise auf; und am jenseitigen Ufer erhebt sich hügelichtes Gelände mit Wiesen, Strassen, Bäumen und Häusern, Schneeberge am Horizont, alles in grösster Deutlichkeit, dabei doch immer als Masse empfunden. In der That ist es auch keine Phantasielandschaft, sondern ein genaues Landschaftsporträt: die Ansicht des Genfer Sees nahe dem Dorfe Pregny aufgenommen. Zu vergleichen ist der architektonische Hintergrund auf dem Bilde des Museums von Neapel (zuerst von Bayersdorfer für Witz reklamiert), insofern wieder eine bestimmte Örtlichkeit, die Innenansicht des Basler Münsters, zur Darstellung kommt. Soviel ich weiss, sind derartige genaue Individualisierungen von Landschaft oder Architektur bei den Niederländern nicht nachgewiesen. —

Ich versuche zum Schluss, Witzen's geschichtliche Stellung zu bestimmen. Dass er über den in der Entwickelung der oberdeutschen Malerei vorgefundenen Punkt weit hinausgekommen ist, leuchtet sofort ein; zu fragen bleibt, wieviel davon er etwa schon vorhandenen Ansätzen, wieviel sich selbst, wieviel möglicherweise dem Auslande als welches natürlich nur die Niederlande in Betracht kommen können verdankt? Eine genaue Bilanz lässt sich solange nicht ziehen, als wir die Jugendwerke Witzen's nicht kennen. Die von Burckhardt umsichtig und sachkundig angestellten Erwägungen führen aber mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit zu dem Schluss, dass er die niederländische Kunst nicht in den Niederlanden selbst, sondern erst in Basel kennen gelernt hat, wo für die Konzilszeit die Anwesenheit niederländischer Händler und Handwerker historisch nachgewiesen ist. Es ist ja auch schon die Hypothese ausgesprochen worden, dass der Meister von Flémalle sich damals dort aufgehalten habe; gerade an diesen erinnert wirklich manches in Witzen's Art; leider ist die Voraussetzung recht unsicher. Will man hingegen an eine niederländische Reise denken, so müsste sie vor 1430 stattgefunden haben. Damals aber war der Genter Altar noch nicht aufgestellt, war der Ruhm der van Eycks noch nicht in alle Welt gegangen. Was Witz dorthin gezogen haben möchte, welche Bilder der neuen Richtung er gesehen haben könnte, entzieht sich jeder Berechnung. Entscheidend ist nur, dass auch aus inneren Gründen eine solche Reise eher unwahrscheinlich ist. Hätte es erst der Niederländer bedurft, um Witz zum Realisten zu machen, so wäre entweder die Abhängigkeit von jenen eine vollständigere geworden, oder es hätte sich das Erworbene mit Archaismen und Suabismen äusserlich vermengt. Weder das eine noch das andere liegt vor. Witz ist ein ganzer und entschlossener Realist, er hat das neue Prinzip in seinem innersten Wesen erfasst, aber er stellt es selbständig dar. Die Zahl der unmittelbar an Niederländisches erinnernden Züge ist gar nicht gross und sie gehören nur seinen späteren Werken an; noch der Basler Altar, der etwa zehn Jahre vor dem Genfer entstanden ist, ist, wie mir scheint, frei von ihnen. Seitdem wir neben Witz nicht nur Moser, sondern jetzt auch Multscher als Zeitgenossen kennen, ist es das Einfachste und daher Empfehlenswerteste, einen selbständigen Herd der neuen Kunstrichtung in Schwaben anzunehmen. Das will sagen: die Entstehung ist nicht an diesen oder jenen Ort gebunden gewesen, sie trat ins Leben, wo immer tüchtige Künstlerkraft der überallhin durch die Luft getragenen Keime sich bemächtigte.



Handtuchhalter

Arbeiten des Holzbildners Franz Zelezny in Wien

Böhmische Musikanten von Franz Zelezny

EIN WIENER HOLZBILDNER

DER Mann, von dem ich heute erzählen will, ist im Ausland noch wenig bekannt. Das kommt daher, dass seine Werke — so modern sie in der Auffassung sind — doch nicht auf der Oberfläche des Modestromes schwimmen, wie etwa die Bühnenwerke, die für den Tagesbedarf der Theater in allen Grossstädten das beste tägliche Futter bilden, eben weil sie ohne Charakter und Tiefe sind. Die Arbeiten des Wiener Bildhauers *Franz Zelezny* sind eher mit jenen eigenartigen, meist im Dialekt verfassten Werken zu vergleichen, die zwar nur schwer zu internationaler Geltung sich durchringen, dann aber auf die neurasthenische und dekadente Generation wie ein erfrischendes Bad wirken. Zelezny's Plastik spricht österreichischen Dialekt wie die Dichtung Ludwig Anzengruber's. Aber wie diese bleibt sie nicht eine lokale Kunst. Die starken Kunstkämpfe der Gegenwart haben in der Brust des volkstümlichen Künstlers starken Wiederhall gefunden und die höchsten geistigen Probleme eines Max Klinger, so wie die zarteste Delikatesse französischer Zierkünstler finden unter seinen Werken ihre Parallelen.

Franz Zelezny ist als Sohn eines geschätzten Bildhauers von früher Jugend an in dem schwierigen Fache thätig gewesen. Früh schon hat er die Vorliebe für dasjenige Material empfunden, das im österreichischen Volksstamm schon vor Jahrhunderten die besten Meister gefunden hat: das Holz. Vielleicht hat diese Entschiedenheit viel zu der kraftvollen Entwickelung zu Echtheit und Originalität beigetragen. Denn so hat der junge Künstler nicht nur die grosse Übung, die sichere Beherrschung des Materials errungen, sondern er hat in einem Alter, in dem andere Bildhauer in Ermangelung von Marmorblöcken im Thon und Plastellin herumbasteln, bereits sich in fortwährendem Arbeitskampf mit so einem eigensinnigen Naturwesen, wie es das Holz ist, auseinander-

setzen müssen. Da erlernt und übt man Feinheiten der Technik, »Drucker« von individueller Prägung, die den Künstler davor bewahren, banalen oder unerreichbaren Aufgaben nachzugehen.

Es ist ganz merkwürdig zu sehen, wie dieser kräftige und von allen Salon-Erfolg-Gelüsten freie Mann doch bei aller Handwerksarbeit für Möbeltischler und Kleinkrämer sich die Flugkraft der Seele bewahrt hat, wie er in freien Stunden, die er sich als Familienvater mit Mühe abringt, bemüht ist, mit allen geistigen und Kunstströmungen seiner Zeit in verständnisvoller Fühlung zu bleiben. Ja, er hat sich aus mannigfachen Enttäuschungen und Ärgernissen eine Zartheit des Gemütes gerettet, die an Lyriker wie Shelley oder Lenau gemahnt.

Diesen Eigenschaften des Mannes entsprechen auch die Züge der Werke. Arbeiten wie die »Böhmischen Musikanten«, die Maske »Zahnschmerz«, der »Drahrer« und ähnliche geben den urwüchsigen Humor des seine Umgebung mit Behagen betrachtenden Wieners zu erkennen. Mit der starken unproblematischen Sinnlichkeit des Österreichers bildet er die Reize des Frauenleibes nach, und bei diesen Arbeiten überrascht schon die Zartheit, mit der oft eine mystische Stilisierung sich verbindet. In der Behandlung von Blumenmotiven ist er unerschöpflich. Die Kränze von Rosen und Blättern, die er um seine Bilderrahmen windet, sind in einer so schmiegsamen Technik gehalten, die nur ein grosser Künstler dem Holz abringen kann.

Wenn derartige Arbeiten sich glücklich den kunstgewerblichen Zwecken der Gegenwart, als Füllungen, Rahmen, Uhren, Beleuchtungsfiguren u. s. w. anpassen, so führen zahlreiche Porträtleistungen auf die Fähigkeit Zelezny's, Menschen zu erkennen und darzustellen. Die Freiheit seiner Materialbehandlung ist bei dieser Art der Bildhauerthätigkeit ganz erstaunlich. Ohne Punktierung und sonstige Hilfskunst, als höchstens die Herstellung eines Thonmodells, schnitzt Zelezny mit souveräner Sicherheit aus dem Holzklotz die wohlgetroffenen Züge. Ein Schnitt zu viel und die Ähnlichkeit ist zum Teufel. Das erreicht der Künstler nur auf dem Wege, dass er immer die noch fragliche Partie bedeckt lässt, und dann erst die Detailzüge herausholt. Wer mit den Schwierigkeiten dieser Technik vertraut ist, wird die Vorzüge seiner Arbeiten zu ermessen wissen. Von den Porträtköpfen und Statuen erhebt sich der Künstler dann ab und zu im idealen Sinne zu Leistungen wie sein Beethovenkopf, wie sein kürzlich vom Ministerium für Kultus und Unterricht preisgekröntes Reliquiar des Papstes Urban II. (für den St. Stephansdom in Wien).

Holzgruppe für die Pariser Weltausstellung
Von Franz Zelezny

Über diese Fühlungnahme mit der kirchlichen Kunst kann ein Kenner der Verhältnisse nur erfreut sein. Denn noch immer ist das Interesse des Laienpublikums an individueller Bildhauerarbeit allzu schwach. Charakterlose Gipsabgüsse nach allbekannten besseren oder schlechteren Originalen sind als Schmuck der Wohnungen vielfach verbreitet. Aber die Freude an der Eigenart einer Plastik ist höchstens in Paris oder England zu finden. Und die Öffentlichkeit hinwiederum will nur Plastiken sehen, die als Denkmäler an irgend eine die betreffende Stadt ehrende Leistung von verstorbenen Persönlichkeiten erinnert. Dagegen hat die Kirche sowohl in Österreich als in Mitteldeutschland die Fähigkeiten der Holzbildhauer stark für sich in Anspruch genommen; bei einem Besuch des Nürnberger germanischen Museums oder des Münchner Nationalmuseums ist man ganz verblüfft von dieser überreichen Fülle zum Teil vorzüglicher Holzplastiken.

Arbeiten des Holzbildners Franz Zelezny in Wien

Aber freilich spielt die Kirche in unseren Tagen nicht mehr diese Rolle, wie damals, als der Österreicher Pacher den Altar zu St. Wolfgang schuf. Auch wird der moderne Künstlergeist in einer ausschliesslichen Beschäftigung mit kirchlicher Kunst nicht mehr vollständige Befriedigung finden. Die Freude am Beobachten und an der Wiedergabe des Erschauten, ein beinahe heidnischer Zug der Lebensfreude geht durch die Werke Franz Zelezny's. — Es wäre zu wünschen, dass sein Wirkungskreis sich durch würdige Aufträge vergrössern und seine Schaffensart Schule machen möchte.

LUDWIG ABELS.

»Zahnschmerzen«. Schnitzerei von F. Zelezny

GEMÄLDE DES XIV. BIS XVI. JAHRHUNDERTS
AUS DER SAMMLUNG VON RICHARD VON KAUFMANN[1])

JE gründlicher die Kunstgeschichte sich den Gegenstand ihrer Forschung zu erobern und je eindringlicher sie sich von verschiedenen Seiten dem Kern zu nähern sucht, desto mehr bemüht sie sich auch, das erhaltene Material in möglichster Vollständigkeit an das Licht zu ziehen. Wer einem Künstler oder einer Kunstrichtung nachgeht, kann sich mit dem Studium der öffentlichen Galerien und Kirchen nicht mehr begnügen, gar mancher Schlüssel zu verborgenen Dingen ruht in den Sammlungen Privater, und in dem Entgegenkommen der Sammler gegenüber den Kunstfreunden und Studierenden, dem Abbilden und Veröffentlichen ihrer Schätze wird dem Studium eine nicht zu unterschätzende Hilfe geleistet. Eine der jüngsten derartigen Publikationen ist die der Gemäldesammlung des Herrn Geheimrates Richard von Kaufmann in Berlin. 67 Lichtdrucktafeln geben eine Auswahl der besten Stücke, und ihnen beigefügt ist ein kurzer sachlicher Katalog der sämtlichen Gemälde der Sammlung.

Geertgen van St. Jans. Heilige Nacht
Berlin, Sammlung R. v. Kaufmann

Die Grundlage desselben, ein handschriftliches Verzeichnis Max J. Friedländer's, giebt uns die Gewähr, dass seine Angaben auf sorgfältigster Kritik und eingehender Bilderkenntnis beruhen. Das Hauptinteresse der Sammlung liegt für die meisten Besucher in den niederländischen und deutschen Werken des 15. und 16. Jahrhunderts, die in- besonders reicher Zahl vorhanden sind, sie geben eine in gewisser Weise geschlossene Vorstellung der ganzen primitiven niederländisch-deutschen Kunst, während die italienischen Bilder, wenn auch schon mit dem Trecento (Lippo Memmi) beginnend, eine Reihe mehr zufällig sich zusammenfindender Stücke bilden. Kunsthistoriker und Kunstliebhaber werden vielleicht nicht ganz in gleicher Weise auf ihre Rechnung kommen, es neigt sich die Wage, wohl schon durch das Vorwiegen der älteren Zeit etwas mehr zu Gunsten des Kunsthistorikers. Auch der Besitzer ist offenbar zuweilen mit Vorliebe kunstgeschichtlichen Interessen gefolgt. Ein Beispiel geben vier Bilder, die zu ganz verschiedenen Zeiten erworben sind und eine Geburt Christi mit besonderem Lichteffekt darstellen (Taf. XV, XXI, XXXIII). Das früheste derselben ist ein Geertgen van St. Jans. Die nicht grosse Reihe der bisher von diesem altholländischen Meister bekannten Bilder wird durch die kleine Tafel um ein wichtiges Stück erweitert. Wir begegnen hier zum erstenmal einem sorgfältig durchgearbeiteten Lichteffekt, und es ist charakteristisch, dass es auf holländischem Boden geschieht, wo gerade dieses Problem später seine glänzendste Behandlung erfuhr. In den südlichen Niederlanden, bei Roger van der Weyden, tritt Josef wohl mit einer brennenden Kerze oder Laterne zum neugebornen Kinde, um anzudeuten, dass es Nacht sei, aber in Wirklichkeit herrscht Tageslicht, gegen das die künstliche Leuchtkraft versiegt. Hier bei Geertgen ist es wirklich Nacht. In dichte Schatten ist der ganze Raum gehüllt, nur schwach geben sich die Fugen des alten Gemäuers und die Konturen der Tiere zu erkennen. Das Christkind vorne in der Krippe ist die Lichtquelle. Als selbstleuchtender Körper hat es nur die zur Formengebung allernotwendigsten Schattenandeutungen erhalten. Voll bestrahlt werden Kopf und Hände der knienden Maria und die Engelschar, die sich links anbetend naht. Die Wirkung ist eine völlig überzeugende, man sieht, dass der Künstler sorgfältige Naturbeobachtungen gemacht und nicht etwa nur einen hellgehaltenen Kopf auf einen dunklen Grund gesetzt hat. Die Augenlider und die Nase des echt holländischen Gesichtes zeigen

1) Berlin 1901. Verlag von A. Asher & Co.

deutlich, wie die Beleuchtung von unten kommt, im vollen grellen Schein verlieren sich die zarteren Formen, während auf das Licht schnell der Schatten folgt, ohne Härte. Kleine zerstreute Lichter erreichen auch noch das Gesicht des entfernten Josef, der rechts zur Thür hereintritt. In voller Kraft dagegen strahlt draussen in der Landschaft die Erscheinung des Engels, der den Hirten die Geburt verkündet, und streift mit seinem Glanz Herde und Hirten, wobei ihm ein kleines Holzfeuer nur schwache Konkurrenz bereitet. Aus einem tiefen warmen bräunlichen Schattenton heben sich die hellen Partien leuchtend heraus. Auch Ochs und Esel müssten nach optischen Gesetzen etwas von dem Lichte bekommen, der Künstler aber hat sie in den Schatten getaucht, wohl nicht nur als Teilnehmer unteren Ranges, sondern auch, um den Lichteffekt nicht allzu breit werden zu lassen, wodurch er an Intensität verlieren würde.

Das zweite und dritte Bild, deren Schöpfer im Katalog als Niederländischer Meister um 1510 (Nr. 20) und als Barthel Bruyn der Ältere (Nr. 48, datiert 1516) angeführt werden, sind in der Komposition von dem Geertgen van St. Jan's abweichend, unter sich aber so sehr übereinstimmend, dass sie im Verhältnis von Kopien zu einander oder zu einem gemeinsamen dritten stehen. Die Krippe mit dem Kinde steht in der Mitte. Links kniet die Madonna mit ähnlicher Gewanddrapierung und ganz gleicher Handbewegung auf beiden, fast die ganze Breite hinter der Krippe nimmt ein sehr symmetrisch gezeichneter in voller Vorderansicht gesehener Engel ein, der die Hände betend aneinanderlegt. Dann schliesst sich der Kreis der Engel weiter herum bis zum letzten, der in halber Rückenansicht die vordere rechte Krippenecke überdeckt. Auch die Hauptkulisse des Hintergrundes ist auf beiden Bildern ganz ähnlich, ein durch eine Säule geteiltes Fenster und zwei Pfeiler mit Kämpfern links daneben. Zwei Hirten blicken neugierig herein. Die Komposition ist auf dem Bilde des Barthel Bruyn mehr in die Breite gezogen, die Engelschar lockerer, der Josef, dessen Kopftypus dem auf dem anderen Bilde ähnlich ist, mehr zur Seite geschoben, und vorne knien rechts und links, — dies wohl der Grund zum Breitformat — vor ihren Betpulten der Stifter und die Stifterin. Oben in der Luft musizieren die Engel und singen ein Terzett, auf dem schmäleren Bilde ein Quartett.

Unbekannter Niederländer. Heilige Nacht
Berlin, Sammlung R. v. Kaufmann

Ist nun das Bild von Barthel Bruyn eine Nachahmung des älter erscheinenden anonymen Bildes? Man muss dies schon aus dem Grunde verneinen, dass gerade das Hauptmotiv, eben der Lichteffekt, auf dem Bruyn'schen Bild so viel lebendiger und wahrheitsgetreuer durchgeführt ist, als auf dem andern, dass das Verhältnis höchstens umgekehrt sein könnte. Der anonyme Meister hat sich gescheut, die Beleuchtung der Köpfe von unten streng durchzuführen, er vermied das Entstellende, was eine daraus folgende Schattenwirkung den menschlichen Köpfen für unser anders gewöhntes Auge verleiht und suchte eine Vermittlung mit der gewöhnlichen Erscheinung der Gesichter. So wirken die nächsten Gestalten mehr durchglüht als intensiv beleuchtet. Sein Schönheitsideal ist ausserdem ein ganz anderes als bei Barthel Bruyn, ein viel weniger holländisches. Man vergleiche nur die Engelsköpfe miteinander.

Ist nun das anonyme Bild wirklich älter, wie es der etwas härteren Form wegen scheint, so bleibt nur die Möglichkeit offen, dass beide aus einem gemeinsamen Original Teile der Komposition entlehnt haben, und dass dieses Original in der malerischen Behandlung dem Werk von Bruyn näher gestanden hat. Für das letztere spricht auch, dass die Bruyn'sche Tafel dem Geertgen van St. Jans viel enger verwandt ist, als das andere Bild. Nicht nur die Lichtbehandlung ist hier dieselbe, sondern auch der Kopf der Madonna ist vollständig dem gleichen Typus entwachsen, während auf dem anonymen Bild die Formen ganz andere sind. Der Katalog der Sammlung vermutet ein gemeinsames Original von Jan Joest von Haarlem, dem Maler, der für den Calcarer Dom gearbeitet hat, vielleicht könnte man auch in diesem Fall auf Geertgen van St. Jans zurückgehen, dessen Komposition ja zweifellos manche Verwandtschaft zeigt, und zwar in der Anordnung der Madonna

Digitized by Google

und der Engelgruppe mehr mit dem anonymen Bilde, so dass wir uns das Original in dem Format wohl näher dem anonymen Bilde als dem Barthel Bruyn mit seinen Verbreiterungen zu denken haben. Sei aber Jan Joest oder Geertgen der Schöpfer, wir kommen wieder auf Haarlem, und treffen dort offenbar auf ein Centrum für die Behandlung dieses Lichtproblems.

Zu gleicher Zeit hat man auch in Deutschland versucht, eine ähnliche Aufgabe zu lösen, aber der Effekt war ein weit geringerer. Auch hierfür besitzt die Sammlung von Kaufmann ein Beispiel in dem Gemälde des Lukas Cranach, welches der Katalog bis 1516, sein Bild in Aschaffenburg von 1520, ein ähnliches in Frankfurt a. M. und Fragmente von 1539 in Karlsruhe und Berliner Privatbesitz gehen alle darauf aus, das Kind als leuchtenden Körper wiederzugeben und die Bestrahlung auf die benachbarten Figuren in ganz naturalistischer Weise deutlich zu machen. Aber hinter den Holländern bleibt er doch weit zurück. Das Kind erhält eine kreidigweisse leichenhafte Farbe, die Konturen bleiben hart und es fehlt das Helldunkel. Einen überzeugenden Eindruck machen diese Bilder nicht.

Bei vielen Malern in Deutschland und den Niederlanden bemerken wir also zu gleicher Zeit in den

Barthel Bruyn d. Ä. Heilige Nacht. Berlin, Sammlung R. v. Kaufmann

(Nr. 68) um das Jahr 1515 datiert. Aber hier sind die Lichteffekte viel mehr äusserlicher Natur, es fehlt an dem durchgeführten Studium, nur eine gewisse in die Augen fallende Wirkung ist durch hellere Flecken im Dunkel zuwege gebracht. Auch Altdorfer sucht ähnliche Effekte, ein kleines Wiener Bild mit der Geburt Christi zeigt das Bestreben, phantastische Licht- und Farbenwirkungen in der Landschaft hervorzurufen. Die grosse Himmelsglorie ist es hier, die ihre Strahlen auf Maria und das Kind wirft, das Licht Josef's spielt nur eine Nebenrolle, und das Kind selbst bildet keine Lichtquelle. Eine märchenhafte Zauberstimmung herrscht, aber kein umhütetes Strahlenkind wie auf den niederländischen Bildern. Diesen nähert sich unter den Deutschen in seinem Wollen am meisten Hans Baldung Grien. Sein Freiburger Altar 1511 ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunders bei Gelegenheit der Darstellung der Geburt Christi die Versuche, eine künstliche Lichtquelle und ihre Wirkung wiederzugeben, nirgends aber sehen wir die Aufgabe so wahrheitsgetreu und malerisch gelöst wie in der Haarlemer Gruppe, denn nirgends war man schon in jener Zeit für die Beobachtung des Lichtes so begabt wie im Lande Rembrandt's.

Es war dies ein Beispiel für die Wichtigkeit mancher Bilder der Kaufmann'schen Sammlung für kunsthistorische Fragen. Von einzelnen nach dieser Richtung hin interessanten Stücken erwähne ich nur eine trauernde Magdalena vom Meister von Flémalle, eine Darbringung im Tempel des niederländischen Meisters des hl. Ägidius mit italienischer Renaissance-Architektur im Hintergrunde, eine Wiederholung des be-

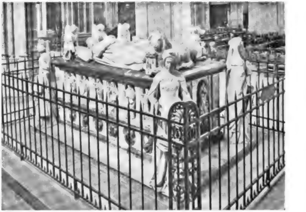
Digitized by Google

kannten Mabuse'schen Triptychons in Palermo von der Hand des Waagen'schen Mostaert, ein Bild aus der Frühzeit Gerard David's, ein offenbar unter dem Einfluss Lionardo's stehendes Abendmahl des Herri met de Bles, seltene französische Meister des 15. Jahrhunderts, deutsch-venezianische Mischbilder wie die Madonna von Jörg Breu 1521, ferner die früher einmal als Bellini-Dürer, im Katalog als oberitalienisch bezeichnete Madonna von 1523, oder die nach Giorgione oder Tizian kopierte Figur eines Ritters von Georg Pencz. Die Reihe wäre nicht schwer zu verlängern. Nicht minder aber wird dem einfachen Genuss ohne historische Reflexion in der Sammlung eine grosse Fülle geboten. Ein männliches Porträt Rogers van der Weyden, eine kleine späte Pietà Gerard David's, ein Triptychon von Patinir mit reicher Landschaft, zwei kleine Heilige in der Art Stephan Lochner's, eine Madonna des älteren Holbein, die bekannten kleinen buntfarbigen vier Tafeln eines oberdeutschen Meisters, die von einigen dem Matthias Grünewald, von andern dem Lukas Cranach, vom Katalog der Augsburger Schule zugeschrieben werden, ein hervorragend gutes Porträt von Cranach, eine kleine Madonna mit zwei weiblichen Heiligen von einem Ferraresen um 1500, eine venetianische Predella vom Ende des 15. Jahrhunderts. Bekannte Namen wie Memling, Engelbrechtsen, Lukas van Leyden, Hans von Kulmbach, Schiavone, Basaiti, Tintoretto u. s. w. führt der Katalog mit Recht. Giebt auch die Publikation die wichtigsten Sachen in sehr guter Reproduktion wieder, so wird dem Besucher der Sammlung doch auch unter dem übrigen noch manche Überraschung zuteil.

ADOLPH GOLDSCHMIDT.

Lukas Cranach. Heilige Nacht. Berlin, Sammlung R. v. Kaufmann

Digitized by Google



M. Colombe, Grabmal Franz' II. von Bretagne in der Kathedrale zu Nantes

EIN NEUES BUCH ÜBER MICHEL COLOMBE

KEIN Land ausser Italien ist so reich an plastischen Denkmälern älterer Zeit wie Frankreich, trotz den systematischen Zerstörungen, die sie hier in den Religionskriegen und während der grossen Revolution zu erdulden hatten. Zum Teil verdankt Frankreich dies einem einzelnen Manne, dem Alexandre Lenoir, der während der Revolution eine ganze Reihe hervorragender Denkmäler oder Bruchstücke derselben zu retten wusste, aus denen er unter Napoleon und in dessen Auftrage das grossartige Musée français bildete, ein nationales Skulpturenmuseum wie die Welt kein zweites besitzt oder je besessen hat. Diese einzige Sammlung ist, schon als sie noch nicht ganz fertig aufgestellt war, dem politischen Unverstand zum Opfer gefallen. Die Bourbonen sahen eine Erinnerung an Napoleon darin und lösten das Museum gleich in den ersten Jahren nach der Restauration wieder auf; Teile der Sammlung kamen in das Louvre und nach St. Denis, andere wurden als Dekoration im Hofe der Akademie eingemauert, wo sie meist stark beschädigt wurden oder verkamen, noch andere verschwanden oder gingen zu Grunde. Wer interessierte sich auch damals für die nationale Kunst! Erst die Zeit der Romantik brachte mit der Begeisterung für die gotische Baukunst auch wieder das Interesse an der heimischen Plastik. Mit den dreissiger Jahren begann die Forschung nach der Geschichte der Bauwerke und Monumente. Namentlich in den Provinzen war man unermüdlich in der Durchsuchung der Archive; der rastlosen Arbeit von Jahrzehnten gelang es, eine Fülle von Dokumenten über die Zeit der Entstehung und teilweise auch über die Künstler der französischen Monumente ans Tageslicht zu bringen. Aber eine neue Richtung in der Kunst und Kunstanschauung unterbrach diese Arbeiten und verhinderte namentlich ihre gründliche Verwertung für die Geschichte der französischen Kunst: das erwachende Interesse an der Kunst der Renaissance liess auch in Frankreich die italienische Kunst in den Vordergrund treten. Seit den sechziger Jahren war das Streben der Sammler vor allem auf italienische Plastik der Renaissance gerichtet, und die gleiche Richtung verfolgte die Forschung in Frankreich. Eugène Piot, der als Sammler, Händler und Kritiker gleich anregend wirkte, folgte eine Reihe jüngerer Forscher, an der Spitze Louis Courajod und Eugène Müntz, deren Arbeiten für die kritische Monumentenkunde und die wissenschaftliche Forschung in den Archiven epochemachend wurden. Durch Courajod selbst entstand gegen diese italienische Richtung der französischen Kunstforschung vor etwa fünfzehn Jahren eine nationale Gegenströmung. An dem Studium der ihm unterstellten Monumente der französischen Plastik im Louvre, deren Geschichte er mit der ihm eigenen Gründlichkeit und feinem Scharfsinn verfolgte, gewann er immer lebhafteres Interesse für die nationale Plastik. Indem er dieser auf zahlreichen gründlichen Studienreisen durch ganz Frankreich nachging, kam er zu der Überzeugung, dass die Renaissance in Frankreich nicht um die Wende des 15. zum 16. Jahr-

Digitized by Google

Schule M. Colombe's, Madonna im Schloss de la Carte

hundert, also nicht in der Zeit zu suchen sei, in der die italienische Kunst übermässig auf die französische einzuwirken begann, sondern schon im 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts, wo sie eine ganz autochthone, nationale war. In zahlreichen kleineren und grösseren Aufsätzen trat er aufs lebhafteste für diese seine Meinung ein, und in seinen Vorträgen an der École du Louvre übertrug er auf eine Reihe begabter Schüler seine eigentümlich fesselnde Begeisterung, die seinem Wesen verbunden mit der Reinheit seines Charakters und den melancholischen Zug über dem herben Widerspruch zwischen seinen hohen Ideen und der Brutalität des Lebens eine so ausserordentliche Anziehung verlieh. Die Begründung des grossen Abgussmuseums im Trocadero, zu der Courajod nicht am wenigsten mit beitrug, hat diese Richtung des Kunststudiums in Frankreich noch wesentlich verstärkt. Courajod's Schüler haben, nach dem allzufrühen Hingang ihres Meisters und Freundes, seine Forschungen mit einer Gewissenhaftigkeit und einem Eifer, mit einem Ernst der Kritik fortgesetzt, durch den sie ihrem Lehrer das schönste Monument gesetzt haben. Stand früher das 12. und 13. Jahrhundert im Vordergrunde des Studiums der französischen Plastik, so ist jetzt das 15. und der Anfang des 16. Jahrhunderts die Zeit, auf die sich das Hauptinteresse richtet. Nach zahlreichen kleineren Aufsätzen in französischen Zeitschriften folgen jetzt rasch umfangreiche Arbeiten, die in systematischer Weise einzelne Provinzen oder bestimmte Zeitabschnitte dieser Kunst behandeln. Vor uns liegt die neueste Publikation dieser Art, Paul Vitry's »Michel Colombe et la sculpture française de son temps«, ein stattlicher Band von 532 Seiten mit trefflichen Lichtdrucken und Textabbildungen. (Paris, Libr. centrale des beaux arts, E. Lévy.)

Wie seine gleichgesinnten Mitarbeiter bei diesen Studien, André Michel, Marquet de Vasselot, R. Koechlin, Charles und Louis de Grandmaison, De Granges de Surgères, G. Durand u. a. m., so sucht Vitry durch eine sorgfältige Kritik der zahlreichen von ihm selbst geprüften und vielfach entdeckten Monumente, die in das Bereich seines Themas gehören, die Basis zu einer Beurteilung seines Künstlers zu gewinnen. Da er nur die urkundlich ganz gesicherten Werke zulässt, die sich bei Michel Colombe, ausser der kleinen Medaille Ludwig's XI., auf das grosse Georgsrelief von Chateau de Gaillon im Louvre und das Grabmal Franz' II. von Bretagne in der Kathedrale zu Nantes, beides Arbeiten aus dem hohen Alter des Künstlers, beschränken, so zieht er die Arbeiten der Werkstatt, speziell seiner unter ihm arbeitenden Verwandten und Nachfolger mit in das Bereich seiner Betrachtung und sucht vor allem in der Kunst der Loire in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Vorläufer Colombe's und den Charakter seiner eigenen Kunst in seiner früheren Zeit festzustellen. Dabei ist ein Hauptaugenmerk darauf gerichtet, die nationale Eigenartigkeit dieser Kunst der Loire vor und zur Zeit Michel Colombe's und vor allem von diesem selbst überzeugend nachzuweisen. Drei ausführliche Kapitel sind der burgundischen, der italienischen und der flandrischen Plastik in Frankreich gewidmet, um den Leser durch eine kritische Übersicht aller irgend wichtigen Monumente dieser Art, namentlich solcher von italienischen Künstlern, zu überzeugen, dass die Loire-Kunst zur Zeit des M. Colombe von solchen Einflüssen frei war. Diese hatte vielmehr gleichzeitig eine ganz eigenartige echt nationale Entwickelung, von deren Thätigkeit vor dem grossen Meister in so ausgezeichneten Arbeiten wie in dem Portalschmuck der Kathedrale von Nantes, in den Statuen des Schlosses von Chateaux, in dem heiligen Grabe zu Solesmes und in anderen Bildwerken noch die Überreste erhalten sind.

Dem Verfasser bei diesen Ausführungen ins Einzelne zu folgen, fehlt es uns an Platz und vor allem an Beruf; wir verweisen dafür auf Vitry's Ausfüh-

Digitized by Google

rungen, von dessen klarer und fesselnder Darstellung jeder sich gern leiten lassen wird. Zum richtigeren Verständnisse der französischen Plastik der Renaissancezeit wird das Buch gerade bei uns in Deutschland von besonderem Wert sein. Für uns hat ein Werk wie dieses und die ganze umfangreiche französische Litteratur über das gleiche Thema zugleich noch die eigene Bedeutung, dass wir uns daran klar werden, wie wenig für die Geschichte unserer eigenen nationalen Plastik bisher geschehen ist. Mit der Inventarisierung der Kunstdenkmäler ist eine wichtige Vorarbeit begonnen; aber auch diese ist leider gerade da, wo sie für unsere Plastik am wichtigsten ist, in Bayern und Württemberg, bedenklich ins Stocken geraten, und in Deutsch-Österreich ist sie noch gar nicht begonnen. Eine wissenschaftliche Bearbeitung des auch bei uns so reichhaltigen Materials ist aber bisher über vereinzelte Aufsätze und Abhandlungen nicht hinausgekommen; nicht eine unserer deutschen Bildhauerschulen, nicht einer der grossen Meister hat eine mehr als populäre oder kompilatorische Behandlung erfahren, und die Veröffentlichung ihrer Denkmäler ist eine unvollständige oder ganz ungenügende. Unser Blick ist noch immer hypnotisch von Italien, von Rom angezogen; für eine Prachtpublikation der Schätze der Sixtinischen Kapelle, deren Veröffentlichung eine Ehrenpflicht des Vatikans gewesen wäre, stellte der deutsche Reichstag einstimmig ungemessene Gelder zur Verfügung, dass aber die Werke eines Albrecht Dürer, eines Hans Holbein, eines Peter Vischer noch heute nur vereinzelt und ungenügend veröffentlicht worden sind, ist dabei, scheint's, keinem der deutschen Volksvertreter eingefallen!

Auf diese nationale Bedeutung der modernsten französischen Kunstforschung kann, wie ich glaube, bei uns gar nicht genug hingewiesen werden, damit wir uns ein Vorbild daran nehmen. Unverständlich muss uns aber die geradezu fanatische Erbitterung bleiben, mit der diese jungen, trefflichen Forscher ihre nationale Richtung gegen die italienischen Studien älterer Forscher, namentlich gegen den hochverdienten Eugène Müntz, durchkämpfen, dessen wissenschaftliches Streben auch diese neue Schule, wenn auch unbewusst, in sich aufgenommen hat, und auf der sie fusst. Gewiss hat Vitry und haben seine Mitstreiter Recht, wenn sie die Blüte der französischen Plastik während der Renaissance in die Zeit vor dem Eindringen des italienischen Einflusses setzen, und wenn sie diesen Einfluss nur als ungünstig für die Entwicklung der französischen Skulptur kennzeichnen. Bei uns in Deutschland war ähnliches der Fall: die erste Berührung weckte die latenten Kräfte und brachte die höchste Blüte der deutschen Kunst; das Überhandnehmen des italienischen Einflusses führte in Deutschland, wenn auch durch andere Umstände mit veranlasst, in kürzester Zeit zum Verfall, ja zur Vernichtung der hohen Kunst. Aber wir haben deshalb noch keinen Grund, mit dem Gefühl von Hass über dieses Eindringen italienischer Kunst zu klagen, denn aus sich heraus hätte sich weder in Deutschland noch auch in Frankreich die Kunst und ganz besonders die Plastik in günstiger Weise weiter entwickelt; dazu fehlte das Element, das in Italien das Vorbild der Antike zur Renaissance hinzugebracht hatte. Ebensowenig scheint es mir berechtigt, wenn Vitry und seine Gesinnungsgenossen in gerechter Bewunderung der nationalen gotischen Kunst in Frankreich auch die Kunst eines M. Colombe noch als gotisch bezeichnen wollen; sie ist volle Renaissancekunst, da sie alle Elemente derselben hat ausser dem direkten Einfluss der Antike, der keineswegs der wichtigste für den Begriff der Renaissancekunst ist. Es scheint mir dies ebenso verfehlt wie die entgegengesetzte Ansicht Courajod's, die Renaissance im Norden schon mit dem 14. Jahrhundert beginnen zu wollen.

Zum Schluss noch ein paar Bemerkungen in Bezug auf eines der einleitenden Kapitel, über das Eindringen der italienischen Kunst, worin Vitry eine treffliche Übersicht über die italienischen Renaissancebildwerke in Frankreich giebt. Vitry giebt die Nachbildung eines Stiches von Ducerceau nach einer Fontäne im Hof von Schloss Gaillon, die er für italienisch hält. Dann müsste sie darin aber in ganz freier, echt nordischer Umgestaltung gegeben sein; der ganze Aufsatz mit seinen puppenhaften Figürchen hat mit der italienischen Kunst nichts zu thun. Die kleine, aus Gaillon stammende Fontäne im Louvre halte ich für wesentlich früher als Ende des 15. Jahrhunderts; sie ist ganz verwandt mit der grossen Fontäne aus der Villa di Castello im Treppenhause des Palazzo Pitti, welche man jetzt Ant. Rossellino oder Francesco di Simone, ganz irrtümlich auch noch dem Donatello zuschreibt. Für die Thonbüste Karl's VIII. im Bargello schlägt Vitry den Guido Mazzoni als Verfertiger vor; bei den Beziehungen dieses Künstlers zum französischen König und bei der Vorliebe desselben für die Arbeit in Thon ist dies jedenfalls viel wahrscheinlicher als M. Reymond's Bestimmung auf Antonio Pollajuolo, dessen grosszügiger Kunstweise der nüchterne Naturalismus dieser Büste gerade entgegengesetzt ist. Aus ganz anderen Gründen wird Reymond's Zuschreibung des schönsten

Der hl. Bonaventura
Troyes, Nikolaskirche

Digitized by Google

italienischen Grabmals in Frankreich, des erst nach Pollajuolo's Tode bestellten Grabes der Kinder Karl's VIII. in der Kathedrale zu Tours, von Vitry selbst als »légèrement aventurée« gekennzeichnet. Dass die tüchtige Bronzebüste von Ferdinand von Arragon im Museum zu Neapel nicht von Mazzoni, sondern vielmehr von Adriano Fiorentino herrührt, der Bronzegiesser am Hofe von Neapel war, hat C. von Fabriczy als wahrscheinlich nachgewiesen. In dem Bestreben, Reste der langen Thätigkeit Mazzoni's in Frankreich nachzuweisen, schreibt ihm Vitry verschiedene Arbeiten zu, die ihm entschieden fernstehen. So die Marmormedaillons mit römischen Kaisern aus Gaillon im Louvre, ebenda die Stifterfiguren des Philippe de Commines und seiner Frau, deren sehr gehaltene, ernste Kunstweise doch wohl französisch ist. Dasselbe scheint mir auch der Fall bei dem schönen Marmorrelief des Todes der Maria im Louvre, das trotz seines stark italienisierenden Charakters nicht italienisch sein kann. Beide Stücke hielt noch Courajod für französisch. Dem Mazzoni verwandt erscheint dagegen in der That die grosse Gruppe mit dem Tode der Maria in Fécamp. Ebenso können wir Vitry nur beistimmen, wenn er das Grabmal des Guy de Blanchefort in Ferrières dem Antoine Juste abspricht und für französisch erklärt.

W. BODE.

Schule M. Colombe's, Vierge d'Écouen im Louvre

Digitized by Google

Des Reiches Schwert

Zwei Figuren von der Kaiser Wilhelm-Brücke in Braunschweig

Bildhauer Ernst Müller in Charlottenburg

Erinnerung an Kaiser Wilhelm I.

Digitized by Google

DIE KAISER WILHELM-BRÜCKE IN BRAUNSCHWEIG

DEN vornehmsten künstlerischen Ruhmestitel der alten Welfenstadt Braunschweig bildet der wohlerhaltene bauliche Charakter des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance, den die Altstadt trägt. Umschlossen wird dieser Kern der Stadt, dem auch plastische Denkmäler von hohem Wert nicht fehlen, durch einen Promenadenring von einer Schönheit, wie ihn wenige Städte Deutschlands besitzen. Jenseits dieses grünen Ringes ist die Kunst in Architektur und Plastik noch kaum zu Worte gekommen. Jetzt rüstet sich aber die Stadt, am kommenden Sedantage den reichen monumentalen Schmuck einer Brücke einzuweihen, die hinter dem Hoftheater über die grünumbuschte Oker zu neuen, eleganten Stadtteilen führt, und die auch in künstlerischer Beziehung zwischen alter und neuer Stadt eine Brücke schlagen wird. Die Bekrönung ihrer acht Postamente wird den Namen erst ganz rechtfertigen, den sie seit ihrer Erbauung führt, den der Kaiser Wilhelmbrücke. Die städtische Verwaltung Braunschweigs hat seiner Zeit von einem Reiterdenkmal für den Begründer des Reiches, wie es in zahllosen aber einander recht ähnlichen und schliesslich eintönig wirkenden Variationen unsere Grossstädte ziert, abgesehen: dagegen sollte in dem Figurenschmuck einer Brücke die Erinnerung an die gewaltige Periode des ersten grossen Kaisers und der Reichsgründung fernen Geschlechtern überliefert werden. Die Aufgabe ist durch einen Sohn der Stadt, den Bildhauer *Ernst Müller*-Charlottenburg, trefflich gelöst. Drei weibliche Gestalten doppelter Lebensgrösse versinnbildlichen als Trägerinnen der vornehmsten Reichsinsignien, von Schwert, Krone und Scepter mit Reichsapfel, die unerschütterliche Kraft, die Hoheit und Würde des neuen Reiches, während eine vierte, die »Erinnerung an Wilhelm I.« die Chronik der grossen Zeit liest, die unter dem Zeichen des grossen ersten Kaisers stand. Vier Braunschweiger Löwen halten über eroberten Fahnen an den Eckpostamenten Wacht, auch sie an die Einigkeit und Wehrkraft des Reiches gemahnend. Wir führen unseren Lesern drei der weiblichen Figuren vor, die einen Begriff von der Grösse und Geschlossenheit des Müller'schen Stiles geben.

Dieser Stil ist die Frucht jahrzehntelanger ernster künstlerischer Selbsterziehung, die sich gewöhnt hat, wenig von äusseren Einflüssen und Anregungen zu erwarten, sondern die Keime schöpferischer Thätigkeit in sich selbst zu suchen und zu finden. Ursprünglich Kaufmann, musste Ernst Müller als Dreissigjähriger eines Gehörleidens halber seinen Beruf aufgeben. Aus einer Liebhaberei, an deren Kultivierung ihn vorher der Kampf ums Dasein abgehalten hatte, ward unter Ringen und Streben ein neuer Beruf, der des Bildhauers. Auf rein technische Studien im Kunstgewerbemuseum, auf anatomische Studien bei Virchow folgten Lehrzeiten bei zwei Meistern: sie liessen in dem zum Schüler gewordenen Mann die Überzeugung reif werden, dass ihm niemand helfen könne, dass er die Verantwortung für seine Entwickelung und sein Schaffen selbst tragen müsse. Kunstwerke aller Zeiten von der Antike an, die ihm namentlich Studienreisen nach Italien nahegebracht haben, bis zu den Gipfelwerken der heutigen Zeit, die Deutschland, Wien und Paris bewahren, namentlich aber die Natur, die unablässige Arbeit nach dem Modell sind seitdem seine Lehrmeister gewesen. Eine grosse Reihe von Monumental- und Grabdenkmälern, Genrekompositionen, Porträtbüsten und -reliefs, die meist in Privatbesitz übergegangen sind, sprechen von Vielseitigkeit des Könnens, das sich aber nie zersplittert, sondern auch für die kleinste Aufgabe die grösste Kraft einsetzt und so lange mit dem Stoff ringt, bis der zur Klarheit durchgedrungene Gedanke ihn beherrscht. Ernst Müller gehört seinem Entwickelungsgange und seiner künstlerischen Überzeugung nach keiner Schule, keiner Clique, keiner Gruppe an: er wird, dessen sind wir überzeugt, auch weiter allein seinen Weg finden, und dieser Weg wird aufwärts führen.

G. v. GRAEVENITZ.

Von der Kaiser Wilhelm-Brücke in Braunschweig. Des Reiches Krone
Bildhauer Ernst Müller in Charlottenburg

Digitized by Google

DIE KARLSRUHER JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG

Von Ernst Polaczek-Strassburg

TROTZ ihrer ziemlich alten Akademie und Kunstgewerbeschule besitzt die badische Residenz doch erst seit wenigen Jahren ein eigenes triebkräftig sich entfaltendes Kunstleben. Der erste Eindruck der vortrefflich gehaltenen Stadt mit ihren breiten regelmässigen Strassen, den weiten Park- und Gartenflächen war bis vor kurzem der eines gewissen Übermasses an Behagen und Zufriedenheit; eine Mauer schien aufgerichtet, die Karlsruhe von den unangenehmen Kämpfen da draussen schied. Gut, dass endlich Bresche geschossen ward. Heute dürfen wir uns der unbezweifelbaren Thatsache freuen, dass eigenes künstlerisches Leben — und es scheint kein Treibhausleben zu sein — hier wach geworden ist. Auch äusserlich prägt sich das aus. Die seltsame, zu gar wunderlichen Häusergrundrissen nötigende sternförmige Anlage der Stadt um das Schloss als Mittelpunkt ist zwar, von einigen Freiheiten an der Peripherie abgesehen, in Geltung geblieben, aber an vielen Stellen hat sich doch eine vorteilhaft von der Art der vorletzten Jahrzehnte abweichende Bauthätigkeit entfalten dürfen, und wir wollen uns auch nicht grämen, wenn der graugelbe Gesamtton des Stadtbildes mit seinen lang dahinlaufenden Geraden zuweilen von den verwegenen Farben und Formen modernster Architektur durchbrochen wird. Freilich, ein lustiges Kapitel liesse sich darüber schreiben, wie hier stellenweise Romanisches, Spätgotisches und Zopfiges, Festung, Bauernhaus und Ruine zu einem selbstverständlich funkelnagelneuen Stil sich vereinigt haben. Doch davon vielleicht ein anderes Mal; heute nur ein paar Worte über die Kunstausstellung, die Staat und Stadt zum Jubiläum ihres Grossherzogs veranstaltet haben.

Friedrich Ratzel hat ihr einen besonderen Bau errichtet, in augenblendendem Weiss verputzt und mit vergoldeten Flachornamenten und Sphinxen — was mögen sie wohl hier bedeuten? — verziert. Das Talent des Architekten, das sich am Kunstvereinsgebäude schon bewährt hatte, zeigt sich, stärker noch als am Äusseren, im Inneren des Baues, in seiner Raumverteilung und Dekoration. Nirgends eine Spur von Materialheuchelei. In der Hauptachse folgen einander nach dem Vorhof, der einige Skulpturen in freier Aufstellung enthält, das Vestibül, der Kuppelraum — dieser dank seiner Einfachheit von überraschend weiter Wirkung —, der grosse deutsche Saal und am Ende der französische Hauptraum. Links und rechts von dieser Hauptreihe Nebenräume von angenehmster Abwechslung in den Maassen, in der Höhenlage des Bodens, in der Deckengestaltung. Ebenso in der Dekoration, die bescheiden nur den Kunstwerken dienen, nicht sich selbst zur Schau stellen will. So aus grossen in kleine, aus niederen in hohe Räume, über Stufen aufwärts und wieder abwärts geleitet, wird der Beschauer nicht so leicht ermüdet, wie sonst in Ausstellungen, wo der Weg meist nur aus einem Magazin ins andere führt. In der Anordnung der Kunstwerke hat ein sicherer Geschmack gewaltet. Die Skulpturen sind zwischen den Bildern verteilt, und überall ist versucht, der Absicht des Künstlers gerecht zu werden. Es giebt keine Totenkammern.

Wer will, möge nun mit Dill, dem Präsidenten, und seinen Helfern rechten, dass sie weder eine historische badische, noch eine deutsche, noch eine internationale Ausstellung — jeden dieser Begriffe in idealer Reinheit genommen — zu stande gebracht haben. Einiges Schwanken ist allerdings nicht zu verkennen. Die wenigen Bilder von Feuerbach mit ein paar alten Sachen von Thoma, Schönleber, Karl Hoff — dies die schwachen Ansätze zu einer retrospektiven Ausstellung — erläutern ja gewiss nicht die Entwickelung während der halbhundertjährigen Regierungszeit des Grossherzogs, aber auch mit Schirmer und Lessing hätte man höchstens eine Reihe, keine Entwickelung darstellen können. Immerhin verdanken wir diesen paar Stücken doch manche lehrreiche Kontrastwirkung. Es wäre auch zu viel, wollte man behaupten, dass die Ausstellung ein vollständiges Bild der modernen Kunst giebt; das kann eine Ausstellung nicht, in der — von Architektur und Kunsthandwerk ganz abgesehen — die Worpsweder, Gebhardt, Liebermann, Ludwig v. Hofmann, Slevogt fehlen, in der von auswärtigen Staaten Dänemark gar nicht, Spanien, Holland, Amerika nur ganz unzureichend vertreten sind. Aber das Mögliche ist — dank der ausserordentlichen, nach allen Seiten hin greifenden Thätigkeit des Komitees, dank der kritischen Strenge, mit der es über die im »Ländle« besonders kräftigen lokalpatriotischen Ansprüche mitleidlos hinwegschritt, — erreicht: Man bekommt eine vollständige Vorstellung von der Eigenart und der Vielfältigkeit der gegenwärtig im Lande wirksamen künstlerischen Kräfte und sieht ausserdem eine vortreffliche Auswahl des Besten, was die europäische Kunst in den letzten Jahren geschaffen hat. Die durchschnittliche Güte ist bei

weitem grösser als auf irgend einer anderen Ausstellung des vergangenen Jahrzehnts. Wir in der südwestdeutschen Ecke haben alle Ursache, uns des Werkes zu freuen.

* * *

Von allen am stärksten und eindringlichsten spricht *Segantini* zu uns. Tiefe Schwermut, für die kein Hoffen mehr lebt, lagert über den drei Riesenbildern, die das feierlichste Triptychon hätten bilden sollen, »Werden, Sein, Vergehen«. Mit gebeugten Häuptern, erdrückt von der Härte ihres Daseinskampfes, von dem Bewusstsein ihrer Kleinheit ziehen die Menschen ihres Weges. Erste Sonnenstrahlen kämpfen im »Werden« mit den letzten Schatten der Nacht. Wunderbar klar breitet sich im »Sein« die tiefgrüne Halde, und in stärkster Körperlichkeit lösen sich von ihr und voneinander die Felsenzüge des Grundes. Was muss für ein Idealismus in diesem Manne gelebt haben, der über eine kleinlich erscheinende Arbeitsweise (von der das unvollendete »Vergehen« eine deutliche Vorstellung giebt) hinweg doch den Weg zu einer so grossen, wahrhaft monumentalen Formensprache fand! Die drei grossen Bilder und mit ihnen ein paar kleinere von strahlender Sonnigkeit, die »Frucht der Liebe« und die »Hirtin« zeigen, wie gross die von ihm auch theoretisch geforderte »Feinheit und Reinheit der Sinne« in ihm gewesen, dank der sein Geist mit gleichmässig anhaltender Energie dem flüchtigen Eindruck die festeste Form zu geben vermochte.

Über manches andere, dem Leserkreise dieser Zeitschrift bereits Bekannte darf mit ein paar registrierenden Worten hinweggegangen werden. In der belgischen Abteilung ist leider viel aus der Zeit, in der man nicht Bilder, sondern Anekdoten und Kostüme malte. Wie seltsam muten heute — nicht nur durch das Gegenständliche, sondern auch durch den Mangel an malerischer Haltung, an Zusammenfassung durch Luft und Ton — die Historien von *Henri Leys*, die Hunde-Anekdoten von *Josef Stevens* an! Und gar die Zusammenstellungen von nicht zusammengesehenen Stoffmustern, wie sie *Henri Brackeleer* malte! Schade, dass die moderne belgische Kunst diesen Antiquitäten zwar vortreffliche Skulpturen, aber verhältnismässig wenige gute Bilder — das Beste vielleicht der sehr charaktervolle »Blinde« von *Laermans*, ein *Khnopff*'scher »Blauer Flügel« von grosser malerischer und zeichnerischer Feinheit, aber auch von gewohnter Unverständlichkeit, endlich der »Pferdekampf« von *Delvin*, wo mit dem farbigen Stift Wirkungen von ungewöhnlicher Tiefe erreicht sind, gegenüberzustellen vermochte. In der englisch-amerikanischen Abteilung sind das Anziehendste die Porträts. *John Lavery* entzückt ausser durch seine »Steinbrücke« — eine grosse in reichen Reflexen schimmernde Wasserfläche mit einem Kahn und ein paar Brückenbogen — durch ein paar Bildnisse wahrhaft königlicher Frauen. Grosse Farbenflächen sind gegeneinander gestellt, und die Umrisse haben monumentale Einfachheit. Es sind nicht nur Bildnisse, sondern zugleich auch Bilder. So auch *Shannon* mit seinem ungemein vornehmen »Mann im schwarzen Mantel« und dem »Eine Blüte« genannten duftigen Damenbildnis. *Brown-Morison* giebt unter der Bezeichnung »Ruhestunden« einen liegenden weiblichen Halbakt von einer sehr gedämpften Farbenharmonie, *William Chase* hat ein sehr fein zusammengestimmtes Doppelbildnis, *Maurice Greiffenhagen* seine stark und selbständig erfundene »Verkündigung«, *Neven du Mont* ein kleines Damenporträt gesandt, ausgezeichnet durch die Lebendigkeit der Haltung und verblüffend durch die Keckheit, mit der auf ein paar knallrote Blumen der Hauptaccent gelegt ist. Die englische Landschaftsmalerei ist durch gute, aber nichts erheblich Neues lehrende Stücke von *Grosvenor Thomas*, *Whitelaw Hamilton*, *Priestman*, *Paterson*, *Muhrman*, *Withers* und anderen charakteristisch vertreten.

Auch die französische Kunst glänzt, wie voriges Jahr in Dresden, durch die Bildnisse. Allen voran steht an Lebendigkeit *Besnard's* »Madame Réjane«, prickelnd, wie Champagner bester Marke, geistreich, höchst lebendig in Bewegung und Ausdruck, dazu, rein koloristisch betrachtet, ein wahres Wunderwerk. Wie matt ist daneben *Mac Ewen's* »Schönheit von 1810«, wie glatt und wie posiert selbst *Garrido's* vortrefflich gemalte »Pariserin« und *Courtois*' »Bildnis der Frau Kreisman« trotz grosser Feinheit in Farbe und Zeichnung. Von *Carolus-Duran* nenne ich das sprechende Bildnis Albert Wolff's und seinen kleinen in köstlich bramarbasierender Pose hingestellten »Fechtmeister von 1873«. Den Wettkampf mit Besnard vermöchte höchstens *J. Blanche* und der sehr französische Spanier *Gandara* aufzunehmen. Ersterer namentlich mit seinem »Erwachen«, wo er nicht, wie Besnard, bloss das flüchtige Vorüberrauschen einer Bühnengestalt, sondern mit grosser malerischer Kraft gegebenen Körperlichen auch das Psychische eines Theaterkindes mit seiner Beobachtung darstellt. *Gandara* hat, wie manche Engländer, den Reiz des Einfachen erfasst; wie sie scheint er vor allem auf bildmässige Gestaltung, erst in zweiter Linie auf Ähnlichkeit auszugehen. Sein Damenbildnis in ganzer Figur, mit wenigen unter stärkster Benutzung des braunen Grundes gegeneinander gesetzten Tönen ist ein gutes Beispiel für seine Art; vielleicht ist aber der Künstler, um der Eleganz der Erscheinung und um der Schaustellung malerischer Bravour willen, in der Entkörperung des Körpers etwas zu weit gegangen. In *Raffaelli's* »Brautführerin« einigt sich der sehr bestimmt gezeichnete Kopf nicht völlig mit der impressionistisch gegebenen Gestalt und der ebenso behandelten Scenerie. Alles Einzelne ist vortrefflich. Der Ausdruck der Augen, die bald versuchen werden, in bisher unbekannte Welten einzudringen, ist ungemein charakteristisch. Das Weiss des Kleides bildet mit dem rosafarbenen Teppich, dem Rot des Stuhles und dem Weiss des als Grund dienenden Bodens eine Harmonie delikatester Art. Der schwarzblaue Federhut giebt einen höchst pikanten Kontrast dazu.

Dass auch sonst die Franzosen technisch auf grosser Höhe stehen, ist fast selbstverständlich. Schade

nur, dass Seele und Phantasie nicht immer mit dabei sind, wenn der Pinsel so über die Fläche fliegt. *George Bergès'* »Besichtigung eines Hüttenwerkes nach einer Soirée beim Direktor« ist solch seelenloses Pinselmachwerk, der Absicht nach eine sozialistische Brandrede, aber ohne starkes Gefühl und ohne rhetorische Kraft. Da packt *Lucien Simon* in seinem »Cirkusbild« doch als Schilderer und Kolorist ganz anders. *Gaston Latouche's* Bilder haben mindestens Anspruch, als sehr persönliche Farbenvisionen des Künstlers geschätzt zu werden. Von *Melchers* ist ein sehr überzeugendes Herrenbildnis und eine Kindergruppe zu sehen, die durch ihre Farbe zwar verletzt, aber psychologisch und physiognomisch aufs stärkste anzieht. *Charles Cottet's* »Trauer« ist ein tief, beinahe religiös empfundenes Bild. *Ménard's* »Parisurteil« wirkt wie ein lyrisches Gedicht.

Von den wenigen Holländern nenne ich nur *Therese Schwartze*. Aber weder das etwas nüchterne Waisenhausbild, noch das an sich ja kraftvolle Porträt des Boerengenerals Joubert zeigen sie auf voller Höhe. *Ernst Oppler*, der doch eigentlich nicht mit ganzem Recht hierher gezählt wird, giebt in seinen »Bäuerinnen von Bückeburg« zwar die Stimmung des Innenraumes sehr fein, aber die Köpfe gehen mit dem Übrigen im Ton nicht ganz zusammen, und in den Figuren selbst ist das Modellmässige nicht völlig überwunden. Österreich und Ungarn sind eben nicht glänzend repräsentiert. *Karl von Firenczy's* alttestamentliche Scene imponiert wenigstens durch die ernste Absicht. *Laszlo* zeigt sich hier als blosser Routinier. Für *Gustav Klimt's* hysterische Art, wie sie in der »Musik« zu Tage tritt, freue ich mich nicht das geringste Verständnis zu haben. Unter den übrigen Österreichern ist manches Feine, aber nichts Starkes. Von den Russen hat *Maliavine* eine mit brutaler Kraft sich aufdrängende »Alte« ausgestellt und *Kustodieff* ein Herrenbildnis von vortrefflicher Charakterisierung und ausgezeichneter malerischer Haltung. Unter den schwedischen Bildern sind die besten das in der Darstellung der Tanzbewegung sehr feine »Scherzo« von *Otto Sinding* und *Werenskiold's* »Zehn Jahre«, ein kleines Mädchen am Klavier; dieses nicht nur ausgezeichnet in der farbigen Zusammenstimmung, sondern vor allem in der Beobachtung der Bewegung. Die Hände tasten ganz schüchtern, und die Ängstlichkeit wirkt noch in den Beinchen weiter.

* * *

Den weitaus grössten Raum der Ausstellung nimmt jedoch Deutschland und innerhalb Deutschlands wieder Karlsruhe ein. Das Gesamtbild ist erfreulich, denn wenn auch die eigentlichen Genies heute noch ebenso selten sind wie ehedem, so ist doch die Zahl der ansehnlichen Talente auch in Deutschland recht gross. Vor einigen Jahren noch hätte man angesichts der Stoffe und Formate vieler Bilder wohl sagen dürfen, die Modernen könnten zwar malen, aber sie wüssten nicht mehr, was sie malen sollten. Hatte man ehedem durch den interessanten Stoff zu wirken gesucht, so suchte man nun den Reiz im Reizlosen. Beide Extreme sind heute überwunden, das Geschichts- und Anekdotenbild ist eine Seltenheit, hinzugewonnen aber ist — und dies gerade durch den Naturalismus — das einfache landschaftliche Motiv in der unendlichen Vielfältigkeit und Abwandlungsfähigkeit, die ihm durch die subjektive, im eigentlichsten Sinne poetische Auffassung zu teil wird. Die Ausstellung liefert einen sehr starken Beweis für den so errungenen Gewinn an innerer Tüchtigkeit.

Von München war für Deutschland die Lehre vom Naturalismus ausgegangen; aber auch die Beruhigung hatte sich nach den Sturmjahren von hier aus über die heftige Bewegung zu breiten begonnen. Heute darf man nicht mehr von einer gegen Format und Stoff gleichgültigen Kunst sprechen. Sage und Märchen hat wieder Eingang gefunden, lebensgrosse Figuren sind im ganzen selten, aber etwas Neigung zu grösseren Bildformaten ist geblieben. *Uhde* hat ausser seinem nicht eben anziehenden »Kind mit Hund« und einer sehr lebendigen »Heiligen Nacht« von goldigwarmem Ton seine riesige »Atelierpause« ausgestellt. Man rede hier nur ja nicht von Naturausschnitt, sondern man versuche lieber, sich klar zu machen, wie und mit welchen Absichten die Figuren im Raume verteilt sind, wie vortrefflich sie sich von einander trennen, wie fein das Koloristische, wie schlicht und sachlich der Vortrag des Ganzen ist. *Benno Becker, Bürgel, Fabre du Faure, Habermann, Herterich, Hubert v. Heyden, Palmié, Schramm-Zittau, Zügel* und viele andere zeigen sich in altgewohnter Tüchtigkeit. Von *Karl Haider*, dem festen Schrittes seinen Weg Gehenden, sind ein paar Landschaften von wirklich grossem Stil zu sehen, von *Hierl-Deronco* ausser einem wirkungsvollen Damenbildnis sein — man verzeihe! — entsetzlicher »Liebesgarten«, eine Übersetzung von Botticelli's Frühling aus dem Knospenhaften, Keuschen ins Greisenhafte, Lüsterne. Dergleichen geniessbar zu machen, reicht das bischen koloristischer Verdienst nicht aus. *Exter's* »Nixensee« wird schwerlich etwas anderes nachzurühmen sein, als eine ziemlich brutale Kraft der malerischen Auffassung. *Langhammer*, der viel zu früh Gestorbene, zeigt sich in den unfertigen Sachen, die der bayrische Staat hergeliehen, als Tonmaler von grosser Feinheit; schade, dass er des schottischen Einflusses nicht mehr Herr geworden ist. Das Verdienst von *Schuster-Woldan's* »Rattenfänger«, eines der wenigen Geschichtsbilder, liegt nicht nur in der sehr vornehmen Harmonie des Gesamttones; auch das Unwiderstehliche der Lockung ist ganz ausgezeichnet veranschaulicht durch den unaufhaltsamen Zug der Bewegung, in den doch wieder durch das angstvolle Zurückhalten der Einen, das nichts ahnende Vorstürmen der Anderen reiches Leben gebracht wird. Warum aber sind die Kinder so unkindlich, fast aus makartischem Geschlecht? Von *Lenbach* ist eine nicht in allen Teilen gleichwertige Auswahl zu sehen, ein mächtiger Bismarck, zwei gleichgültige Kaiserbilder, ein paar Frauenporträts von prachtvoller Farbigkeit und mehrere

andere. Besonders erfreulich ist es dann, dass eine ganze Reihe von Werken *Leibl's* zu einer Kollektion vereinigt sind. Zum grossen Teil sind es Eindruckswiedergaben von verblüffender Schärfe, wie im Sturm auf die Leinwand gehauen; aber auch zwei seiner durchgeführtesten Werke: »Der Jäger« und »In der Dorfkirche« werden wieder gezeigt. In dem Jägerbildnis hat der Widerspruch zwischen dem Momentanen der gewählten Stellung und der scharfen Durchbildung für den Beschauer etwas Quälendes. Uneingeschränkt aber darf man die mit tiefer herzlicher Liebe in das Wesen der Dinge eindringende Art der Beobachtung bewundern, wie sie sich in dem Kirchenbilde offenbart. Farbenkomposition, stoffliche Charakterisierung, Zeichnung, Modellierung sind schlechthin erstaunlich, und wenn sonst das Charakterisierungsvermögen selbst grosser Künstler an jungen Frauenköpfen zuweilen scheitert, so hat Leibl gerade im Kopfe des vornesitzenden Mädchens — noch mehr als in den Köpfen der Alten — seine hohe Meisterschaft erwiesen. Solcher Nachbarschaft gegenüber kommt *Trübner* mit seinen Bildnissen trotz hoher Lebendigkeit nicht auf, vielleicht wird man eher noch der Kraft des malerischen Vortrags, wie sie sich im »Reitpferd« und in einigen landschaftlichen Studien bekundet, gerecht.

Von den Künstlergruppen, die sich in den letzten Jahren in München gebildet haben, tritt hier nur die »Scholle« mit einiger Geschlossenheit auf. Wie ziemlich viele andere Bilder, zeigen auch die beiden grossen Triptycha, die »Pest« von *Fritz Erler* und »Saure Wochen, frohe Feste« von *Walter Georgi* die Absicht, ausser durch rein malerische Mittel auch durch stoffliche und gedankliche Anregung zu wirken (was bekanntlich vor wenigen Jahren noch als höchst unkünstlerisch strenge verpönt war). Erler's Porträts haben, trotzdem sie auf eigentliche Farbigkeit verzichten, einen grossen dekorativen Zug. Sonst sind von den Mitgliedern der »Scholle« noch *Eichler, Erler-Samaden, Felbauer* (dieser mit prächtigen tieffarbigen Zeichnungen aus Rothenburg), *Münzer* mit seinen Pariser Ammen, die doch kaum mehr sind als eine viel zu gross geratene Illustration, *Vogt* und *Weise* (mit einem sehr feinen Kinderbild) vertreten. Ausserdem seien von Münchnern noch *Angelo Jank* mit seinem urkräftigen »Feierabend«, *Herterich* mit seinem durch Behandlung von Licht und Farbe anziehenden »Im Spiegel« genannt. Wenn vieles andere, was genannt zu werden verdiente, hier nicht genannt wird, so möge es die Knappheit des Raumes entschuldigen.

Berlin ist schwach vertreten. Ich nenne von Landschaften *Busse's* »Frühling in der sicilianischen Einöde«, zwei vortreffliche Seestücke von *Hamacher*, ein Hafenbild von *Walter Leistikow*, die grossstilisierten Saaleburgen von *Schultze*-Naumburg; an Strassenbildern mehrere hübsche, aber nicht viel sagende Kleinigkeiten von *Skarbina* und ein grösseres Bild von *Ulrich Hübner*. Unter den Porträts sei das Kaiserbild *Max Koner's* und ein vortreffliches Damenbildnis von *Walter Linde* erwähnt, das die Geschichte eines ganzen Lebens erzählt. Düsseldorfs ältere Figurenmalerei zeigt in ihrer charaktervollen Tüchtigkeit *Klaus Meyer's* »In der Schenke«, seine neuere Landschaftskunst ist sehr vorteilhaft durch *Julius Bergmann, Eugen Kampf* und *Erich Nikutowski* vertreten. Von den Stuttgartern sind nur wenige erschienen. *Reiniger* und *Pötzelberger* zeigen sich lediglich in der Sammlung Knorr, die überhaupt nicht nur reich an berühmten Namen, sondern auch an wirklich guten Bildern ist. Der immer sehr feine und poetische *Robert Haug* hat eine in Licht und Farbe sehr schöne Soldaten-Einkehr und ein etwas süssliches grossfiguriges Bild »Glückliche Stunden« gesandt. Von Graf *Kalckreuth's* ernster Kunst giebt der am Boden kauernde Knabe eine gute, aber nicht nach allen Richtungen ausreichende Probe.

* * *

Am stattlichsten tritt innerhalb der deutschen Abteilung natürlich die badische Gruppe auf, die etwa zweihundert Werke umfasst. Fünf Kollektivausstellungen — sehr ungleich freilich an Umfang und Wert — sind ihr eingegliedert. Die grösste Überraschung war für mich *Ferdinand Keller* mit seinen zehn Bildern — Landschaften und Porträts — und einem Relief. Wer Böcklin kennt, dem mochte wohl hier zunächst allerlei bekannt scheinen: Felsen, Wasser, Bäume in ähnlicher Verbindung wie bei ihm, Tempel, Ruinen, melancholische Frauen, und sogar ein reitender Tod fehlt nicht. Aber bei näherem Zusehen erweist sich, dass von einer inneren Verwandtschaft der beiden, selbst von einer Verwandtschaft entferntester Art nicht die Rede sein kann. Ein geschickter Regisseur hat einige von den Dingen, mit denen jener seine grössten poetischen Wirkungen erzielte, für Theater-Requisiten gehalten und sie — sämtlich im Frühjahr 1902 — zu Bühnendekorationen unter Titeln wie »Unheimliches Schloss«, »Heiligtum am See« verarbeitet. Anderswo als im fälschenden Lichte der Bühnenlampen aber würden diese unter Verzicht auf alle stoffliche Charakteristik durchweg aus der gleichen gallertartigen Masse geformten Felsen, Bäume u. s. w. schlechthin unerträglich wirken. Auch die Porträts sind — mit einer Ausnahme — ebenfalls nur Erzeugnisse einer handfertigen, aber seelenlosen Repräsentationsmalerei.

In solcher Nachbarschaft gewinnt jeder an Wert, der einfach und schlicht sagt, was in ihm ist. Von *Hans Thoma* sind ungefähr vierzig Bilder, grossenteils aus Privatbesitz, vereinigt. Einige ältere Werke, von 1867 an zeigen ihn noch auf dem Wege zu seiner eigenen Art, an der er dann, anfangs gegen die Mode, bis zum heutigen Tage festgehalten hat. Poetische Naturauffassung mit herzlicher Naturliebe verbunden, ist eine Grundlage seines Schaffens; aber auch viel ehrliche künstlerische Arbeit steckt in diesen Bildern. Trotzdem wird man sich gerade in dieser Ausstellung zum Widerspruch gegen die bedingungslose Bewunderung des Künstlers gereizt fühlen. Bei aller redlichen Bemühung im einzelnen ist es ihm doch sehr oft nicht geglückt, den Zusammenhang zwischen den Teilen des Bildes, zwischen Vorder- und Hintergrund, zwischen

Figuren und Landschaft herzustellen. Sehr zu seinem Nachteil unterscheidet sich gerade hierin Thoma von Böcklin, dessen Fabelwesen immer naturnotwendig im Bildganzen stehen. Thoma's Stärke ist die reine Landschaft, insbesondere die Mittelgebirgslandschaft, die er malt, wie man nur etwas malen kann, was man nicht nur kennt, sondern auch liebt. Ausgezeichnete Leistungen dieser Art sind die beiden einzigen figurenlosen Bilder »Bernau Oberlehn«, wo die Bodenform mit wirklich nachfühlender Seele wiedergegeben ist, und die »Regenbogenlandschaft«, wo ein leiser Tonunterschied den breiten Rücken des Vordergrundes von dem abschliessenden steileren Hange trennt.

Durch einen kleinen Raum, in dem einige koloristisch und zeichnerisch sehr feine Porträts von *Kaspar Ritter* hängen, gelangen wir zu der Kollektivausstellung von Werken *Gustav Schönleber's*. Eine venezianische Vedute aus dem Jahre 1886, dunkel und stark komponiert, lässt im Vergleiche mit den jüngeren Werken erkennen, um wieviel heller und natürlicher der Meister — wohl unter dem Einflusse der Strömungen der achtziger Jahre — geworden ist. In vielen Bildern spielt das interessante Motiv oder eine interessante Beleuchtung eine Rolle; besonders schön ein Felsennest an der Riviera, gesehen gegen den ganz durchleuchteten Dunst des Mittelgrundes, und das kleinere »Tellaro«. Dann aber sind Bilder aus der schwäbischen Heimat des Künstlers ausgestellt, wo aus an sich einfachen Motiven eine Fülle feinster malerischer Reize herausgeholt ist.

Für die grosse Mehrzahl der Karlsruher Landschaftsmaler aber ist charakteristisch, dass sie ihre Gegenstände ausschliesslich oder fast ausschliesslich aus dem heimischen Mittelgebirge, noch lieber vielleicht aus dem Hügellande nehmen. Man sagt gewöhnlich, für die Schule von Barbizon sei der Wald von Barbizon von grösster Bedeutung gewesen; ich glaube, dass die Karlsruher Landschafterschule in noch höherem Grade ihre Kraft und Eigenart aus der heimatlichen Landschaft schöpft. Für den Stil dieser Künstler ist es ferner wesentlich, dass sie gewöhnt sind, für den lithographischen Stein zu arbeiten. Aus der in dieser Technik liegenden Nötigung, mit verhältnismässig wenigen Mitteln das Wesentliche auszudrücken, fliesst, auch wo sie auf Leinwand, nicht für die Vervielfältigung durch den Druck, schaffen, die Anregung zu einer stilisierenden Vereinfachung der Ausdrucksweise. Ich fürchte, sie haben dieser Anregung bisweilen zu bereitwillig nachgegeben. *Hans von Volkmann's* bestes, aber trotzdem frühere Leistungen nicht ganz erreichendes Bild ist wohl die Dockweiler Mühle, ein einsames Gehöft an einem Waldende, hinter dem ein ackerbedeckter Hang weit und langsam ansteigt. Die »Eifelberge« zeigen des feinen Künstlers Fähigkeit, Form und Bewegung des Bodens in grosse Fernen hinein darzustellen. Seine »Sommerschwüle« aber scheint mir im Format vergriffen, und auch der Stimmungsausdruck ist hier keineswegs überzeugend. Von den Steindrucken Volkmann's sind die reizvollsten »Weltentlegen« und das »Bachbett«, von denen *Biese's*, der auch als Maler, jedoch nicht besonders glücklich auftritt, das »Schlösschen im Schnee«. *Daur's* »Spätherbst« giebt den Blick quer über ein weites Thal auf den gegenüber liegenden Berghang, *Kampmann's* »Gutshof« eine trotz aller Einfachheit des Motivs sehr reich gesehene und kraftvoll dargestellte Morgenstimmung auf einem Sturzacker, *Nagel's* »Weiden im Winter« einen Bach, nicht so fein, wie die ebengenannten, aber kraftvoller und mit sicherster Perspektive, *Petzet* endlich, wohl ein Schüler Schönleber's und diesem in der Neigung für das »Motiv« nahestehend, eine sehr schöne Abendstimmung mit letztem Sonnenglanz auf einem Thorturm und regungslos liegendem Gewässer. Es wäre zwecklos, in dieser kurzen Überschau, die nur die Hauptwerke und Hauptrichtungen hervorzuheben wünscht, die ganze Reihe der Karlsruher Landschafter herzuzählen. Auch unter den nicht genannten Werken ist manche vortreffliche Leistung. Nur *Ludwig Dill's* sei hier noch mit einigen Worten gedacht. Er scheint mir unter den Landschaftern eine ähnliche Stellung einzunehmen, wie Langhammer unter den Figurenmalern. Seine Stimmungsskala ist nicht sehr gross, aber dafür von intensivstem poetischen Reichtum. Das schönste von den Bildern, die er gesandt hat, sind wohl die »Blühenden Weiden an der Brenta«, wo der Blick aus dem Vordergrunde auf hellgrünende Wiesen geleitet wird. Dem »Abend am Po« mit einer Salbeiwiese fehlt es an bildmässiger Geschlossenheit. Die sechs anderen Bilder behandeln in einer engen Skala von gelben, grauen, braunen Tönen Dachauer Motive mit träumerischer Weichheit. *Franz Hoch*, ein Schüler Schönleber's, noch mehr aber *Oscar Graf*-Freiburg scheinen sich Dill anzuschliessen. Von letzterem sei auch noch ein Märchenbild mit wirklicher Märchenstimmung und eine riesige radierte Pietà von grosser malerischer Kraft genannt.

Überhaupt klingt vielfach auch in der badischen Gruppe ein poetischer Grundton durch. So beispielsweise bei *Friedrich Fehr*, den man nicht warm genug zu der Wandlung, die er seit seinen Münchner Jahren durchgemacht hat, beglückwünschen kann. Seine »Dämmerung« mit den beiden, von den Schatten der herniedersinkenden Nacht märchenhaft umschleierten Kindern an dem Gewässer des Vordergrundes, dem Gehöft mit dem einsamen Licht in der Ferne zeigt ihn als einen Stimmungslandschafter eigener Art, während er sich in den »Schachspielern« als ausgezeichneter Figurenmaler bewährt. Seine Farbe ist tief und reich, der Ausdruck der Bewegung und des Physiognomischen von grösster Feinheit. Man betrachte nur die ungemein charakteristisch gegebene Bewegung der ziehenden Dame und die gespannte Aufmerksamkeit ihres Gegenspielers. In die Klasse der Poeten gehören auch die verstorbenen *Wilhelm Volz* und *Wilhelm Dürr*. Von Dürr sind nur Skizzen ausgestellt, in denen sich seine originelle Auffassung biblischer und legendarischer Stoffe bekundet, von Volz ausser einigen Skizzen und den Entwürfen für eine Kirchendekoration auch ein paar grosse Bilder. Wie freute ich mich, die unentweihte Anmut seiner »Madonna im Grünen« wieder zu begrüssen! Das Bild

ist zwölf Jahre alt; wie wenige, auf den ersten Blick bestechende Bilder könnten wohl die Probe solchen Wiederschens bestehen! Höchst reizvoll in Farbe und Bewegung ist seine »Badende«; sehr selbständig in der Komposition und sehr stark in der Empfindung seine Bilder des Leidens Christi. *Franz Hein*-Grötzingen ist nicht nur Märchenmaler, sondern auch Märchenerfinder. Ausser einer sehr feinen, mit ganz wenigen Tönen wirkenden Lithographie, der es jedoch an räumlicher Klarheit gebricht, hat er ein Märchenbild mit beinahe lebensgrossen Figuren ausgestellt. Mag ihm auch die Anregung zu seinen »Königskerzen« aus dem Namen der Blume gekommen sein, so ist es ihm doch geglückt, das Litterarische in malerische Anschauung umzusetzen. Zwischen den riesenhaften Königskerzen, von denen ein starkes Leuchten ausgeht, treten einem geharnischten Ritter drei Jungfrauen entgegen, Märchenprinzessinnen oder dergleichen. Es ist vieles sehr schön in dem Bilde; der warme goldige Ton des Ganzen, das Zaghafte, Zurückhaltende der Gebärde bringen wirkliche echte Märchenstimmung hervor. Immerhin möchte etwas mehr Sorgfalt in der Zeichnung, etwas mehr Konsequenz in der Raumgestaltung nicht schaden, da es doch wohl auf mehr als bloss dekorative Wirkung abgesehen ist.

Von den wenigen Porträts wecken die an sich geschmackvollen Arbeiten *Otto Propheter's* den Wunsch, seine Begabung einmal anderen Aufgaben als denen des Salonbildes gegenüber zu sehen. In dem von *Hermann Junker* ausgestellten Bilde eines im Frühsonnenschein über das Feld reitenden Offiziers ist nicht nur der Reiter sehr lebendig geworden, auch die Bewegung des Tieres ist sehr fein, die Wirkung des in ganzer Breite auftreffenden Sonnenlichtes sehr interessant gegeben. Unter den Tiermalern steht hier *Viktor Weishaupt* voran. Der »Wilde Stier« aus dem Besitze des Münchner Kunstvereins zeigt, von wo er ausging: Vom stofflich Interessanten und vom braunen Ton. Seine Entwickelung hat sich dann im Sinne des Pleinairismus vollzogen, und es ist höchst lehrreich, jenes alte Bild etwa mit seiner »Viehherde im Wasser« zu vergleichen, wo er in hellsten Tönen eine ausgezeichnete Charakterschilderung der sehr beschaulich, ganz undramatisch ablaufenden Existenz dieser vortrefflichen Tiergattung bietet.

* * *

Zu den organisatorischen Vorzügen der Ausstellung gehört auch die sehr glückliche Verteilung der plastischen Werke über sämtliche Räume. Von den Auslandstaaten hat sich nur Belgien in hervorragender Weise beteiligt. *Meunier* hat ausser den bekannten Kleinbronzen auch die halblebensgrosse Statue eines Hafenarbeiters ausgestellt, eine in ihrer Einfachheit ungemein eindrucksvolle Darstellung des Mannes, der sich der Kraft seiner Klasse bewusst ist. »Alle Räder stehen still, wenn mein starker Arm es will.« Von *Jef Lambeaux* sieht man die in der Bewegung vortreffliche, aber von Kraftprotzerei nicht ganz freie Ringergruppe in Gips und eine Bronze »Gewissensqualen«. In der Gruppe »Vergebung« von *Pieter Braecke* bebt eine sehr tiefe Empfindung durch Mutter und Sohn. *Jules Lagae* hat eine sehr behagliche Doppelbüste von »Vader en Moeder«, die grosse, sehr tief gefühlte Gruppe der »Sühne«, die ausdrucksvolle Büste eines Philosophen und einen etwas zu florentinischen Johannes ausgestellt. Auch *Dillens* und *Vinçotte* sind gut vertreten. Frankreich zeigt ausser zwei Gipsstatuen von *Bartholomé*, die nicht gerade etwas Neues sagen, fast nur Kleinplastik: die vergoldete Reiterstatuette des Drachentöters von *Frémiet*, Plaketten und Medaillen von *Charpentier* und *Ponscarme;* von *Vallgren* ausser einer Reihe der bekannten Kleinbronzen auch einen lustig bewegten Fries tanzender Kinder und die feingetönte Doppelbüste zweier Mädchen. Die vortrefflichen Kleinbronzen von *Laporte-Blairsy*, eine Brügger Milchfrau, eine Menuet-Tänzerin, eine Büste und eine Klavierlampe seien ausdrücklich hervorgehoben. *Troubetzkoi's* stehende Dame frappiert durch Lebendigkeit und Eleganz.

Von deutschen Bildhauern sind insbesondere *Bermann* und *Flossmann* durch ganze Kollektionen vertreten. Von Bermann's Werken, beispielsweise von seinem weiblichen Akt, so kraft- und empfindungsreich er ist, von der sterbenden Sphinx des Vorhofs habe ich den Eindruck, als habe der Künstler nicht ganz herausgebracht, was er sagen wollte; es bleibt ein ungelöster Rest. Aber auch die Porträts leiden an der etwas gewaltsamen Lebendigkeit. Flossmann hat ausser der bekannten Gruppe der Mutter ebenfalls eine Reihe von Bildnisbüsten in sehr beruhigter, gedämpft realistischer Auffassung ausgestellt. Von *Hildebrand* sind drei Porträts da, darunter die besonders reizvolle Terrakottabüste eines Mädchens und die dem Naturbild gegenüber stark vereinfachte Döllinger's. Man mache einmal, wozu hier Gelegenheit ist, den Vergleich mit dem Döllinger *Josef von Kopf's;* vielleicht wird man sich dann des Unterschieds zweier Stile bewusst. *Max Klinger* imponiert vor allem durch seinen grossartigen Liszt; für die Bizarrerie der halben Frauenbüste aber fehlt mir jedes Verständnis. *Arthur Volkmann's* Reliefs »Jüngling mit Stier« und »Amazone mit Pferd« haben doch wohl gar zu viel Stil. Der »Kuss« von *Fritz Klimsch* erfreut auch hier durch die Feinheit der Gruppenbildung, dann durch die sehr anmutige Formenbehandlung; unter seinen kleineren Arbeiten ist die Bronzestatuette der »Otero« vortrefflich bewegt. *Theodor v. Gosen's* »Geiger« ist eine wirklich in allen Gliedern musikalische Figur; des Künstlers bestes Werk ist vielleicht das in der Bewegung, wie in der Vergoldung reizende Aktfigürchen »Nach dem Bade«. Seine lebensgrosse Perseusstatue aber scheint mir genau das zu sein, was man im Reich der Töne Kapellmeistermusik nennt. *Rudolf Wrba* erweist sich in seinen beiden kleinen Bronzegruppen als ein feiner Künstler; der Aufgabe, die er sich in dem Relief gestellt, scheint er jedoch einstweilen noch nicht gewachsen zu sein. *Ignatius Taschner's* Versuche zur Wiedererweckung der farbigen Holzplastik sind sehr dankens-

wert; sein »Rauhbein« und sein »Wanderer« erfreuen durch einen kräftigen, stellenweise sich freilich der Karikatur gefährlich nähernden Realismus. *Josef Limburg* hat eine von Humor und ausgezeichneter Beobachtungsgabe zeugende Statuette eines jungen Klerikers, dann eine lebensgrosse Büste und eine Porträtstatuette ausgestellt, die beide den feinen Prälatenkopf des Strassburger Weihbischofs vortrefflich wiedergeben. Von badischen Bildhauern sei *Hermann Volz* mit einigen Büsten und einer Darstellung der »Reue«, *Hermann Binz* mit der Bronestatue eines betenden Mädchens und *Ferdinand Dietsche* genannt, der für einen von Friedrich Ratzel entworfenen Brunnen sehr lustige Schildkröten und Salamander, wie sie an den Brunnenwänden hinaufkriechen, gearbeitet hat.

Ein Wort noch über das Kunstgewerbe. Zwei Wohnräume sind ausgestellt, der eine von *Hermann Billing*, der andere von *Max Läuger*, dem Keramiker entworfen. Billing's Möbel zeigen die Absicht, um jeden Preis originell zu sein. Und originell sind sie auch, diese Lehnstühle mit dem weissen Lederbezug, der am Rücken noch dazu mit vielfachem Geriemsel über grauen Plüsch gespannt ist. Ein paar Sitze sind in tiefen Schranknischen angebracht. Es fehlt die Aufschrift: Nur für Kinder! Denn grossgewachsene Leute können beim Aufstehen bestenfalls knapp am oberen Nischenrand vorbeikommen. Uhr und Lampen sind von der bizarrsten Erfindung.

Sehr fein, von vornehmer Behaglichkeit ist hingegen der andere Wohnraum mit ruhig wirkendem Getäfel. Alles ist einfach, fast zu einfach sogar; das meiste auch sinn- und gebrauchsgemäss. Welchem Zwecke aber dient wohl ein Tisch, an dem man unmöglich sitzen kann?

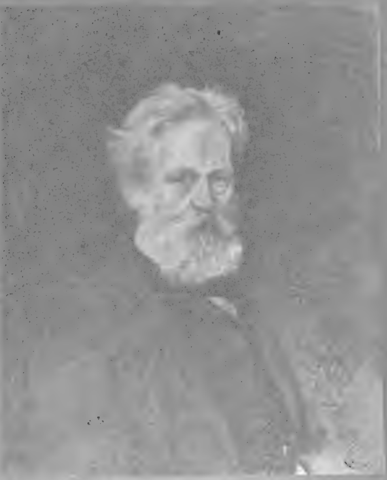
* * *

Zwischen den Modernsten hängen im grossen badischen Saal vier Bilder von *Feuerbach:* Eine Landschaft heroischen Stils, eine Frau am Meere (übrigens nicht die beste von den verschiedenen Gestaltungen des gleichen Motivs) und zwei Porträts der bekannten Römerin. Sie wirken hier, als ob über vielfältiges Stimmengewirr ein einzelner Ton, rein und stark, sich siegreich erhöbe. Nur von einem Punkte der Ausstellung noch geht eine ähnliche Wirkung aus: von den Bildern Segantini's. Es ist die Einfachheit der Formensprache, die diese beiden Grossen gemeinsam haben, so ferne sie einander sonst stehen.

Holzschnitzerei von Franz Zelezny in Wien

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Berlin SW., Dessauerstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

Digitized by Google



RUDOLF VON ALT

ZUM NEUNZIGSTEN GEBURTSTAGE

VON LUDWIG HEVESI

Digitized by Google

Rudolf von Alt. Sonnenfinsternis in Wien 1842

ZEHN Jahre sind es her, da feierten sie im Wiener Künstlerhause den achtzigsten Geburtstag Rudolf Alt's (damals noch ohne »von«). Da hing ein Aquarell von ihm, das war etwas ganz Ungewöhnliches, denn es trug den Vermerk: »28. August 1892«. Er hatte es an seinem achtzigsten Geburtstage vollendet. Es stellte den Platz »Am Hof« vor, mit dem Radetzkydenkmal vor dem Kriegsgebäude. Die Häuserreihen und das Gewühl weisser Zeltschirme flimmernd von Sonne, vor dem ruhigen grauen Hintergrunde, in den sich rechts die Bognergasse tief hineinsenkte. Diese kühn verkürzte Gasse, mit der Kraft ihres Reliefs, mit dem lebendigen Puls ihrer Körperlichkeit, war erstaunlich. So tief und satt in ihrer Tonigkeit und im Gegensatz zu den hellen Strecken des Bildes. Das war er ganz, noch immer, der alte Alt. Einige Verehrer kauften das Bild und stifteten es der modernen Galerie. Das war überhaupt eine merkwürdige Ausstellung. Man hatte eine ganze Rudolf Alt-Ausstellung veranstaltet, eine Heerschau (eine »Schmelz« sagt man in Wien) von 522 Alt, aus allen Stadien seines Lebens. Ich suche den Katalog heraus, der ganz vollgekritzelt ist mit meinen Notizen. Es war wirklich ein besonderer Anblick. Da waren Inkunabeln seiner Kunst von 1829 (Klosterneuburg und der Salzburger Petrikirchhof, aus der akademischen Galerie), zierlich gezeichnet und dünn angefärbelt. Ein Aquarell von 1830 (Eigentum des Erzherzogs Karl Ludwig) zeigte den Niederblick vom Kapuzinerberg auf Salzburg, die ganze Stadt in steiler Draufsicht gegeben. Dach für Dach förmlich niedergeschrieben mit der reinlichsten aller Handschriften. Diese Bilder aus den dreissiger Jahren sind das zierlichste, was man sich auf Papier denken kann. Ein Ausblick auf die Weilburg in Baden bei Wien, vom Fenster aus gezeichnet, macht den Eindruck, als sei jede Baumkrone einzeln eingetragen. Das sind schon eher Miniaturmalereien, oder auch Miniaturzeichnungen. An einem Stephansturm von 1839 erscheint das ganze gotische Spitzenwerk Masche für Masche und Zacke für Zacke wie mit der Federspitze nachgeklöppelt. Auch in Italien, wo er 1833 zum erstenmal auftaucht, arbeitet er sich so durch Venedig, Verona, Mailand, aber das farbige Land weckt auch seine Farbe auf. Da ist ein Hof des Dogenpalastes (1839), der sieht aus wie ein glühender Ziem, ins Mikroskopische verkleinert. Damals waren alle Maler zunächst Zeichner; die Farbe ging über Europa auf, wie ein langsames Morgenrot, von Westen her. Ein köstlicher Hradschin mit Karlsbrücke (1840) gleicht einem fein kolorierten Stahlstich. Anderes ist schlechtweg aquarellierte Federzeichnung. Aber wie verstand auch dieser junge Mann zu zeichnen, mit einem angeborenen Vedutengeist, der mit einem Nichts einen Charakter umriss.

Digitized by Google

Unvergesslich bleiben die kleinen Wiener Bleistiftzeichnungen aus der Sammlung Lobmeyr, jedes wie ein Notizbuchblättchen, mit einem der alten Wiener Barockpaläste, in grauen spinnwebdünnen Strichelchen aufgezeichnet, und nur die Portale, Balkone, Fenstergiebel und Gesimse kräftig, fast schwarz hineingesetzt. Die Monumentalität des Gesamteindruckes ist auf einem solchen Papierschnitzel wie in eine mathematische Formel gefasst. Sechs Gulden, sagte mir einst der alte Herr, zahlte ihm seiner Zeit der »altwiener« Kunsthändler Heinrich Friedrich Müller am Graben für so ein Blatt. So stenographierte er seine Eindrücke, teils für eigenen, teils für fremden Gebrauch. Und unter seiner Hand wurde alles interessant. Wenn er es sah, sah es sehenswürdig aus. Ich weiss nicht mehr, wem ein gewisses kleines Aquarell gehört, das eine Seite des Burghofes darstellt, die mit der Hauptwache. Eine lange öde Fronte, mit einem langen öden Dache, in natura das Ideal der Langweile. Rudolf Alt machte daraus ein Kabinettstück, ein malerisches Kuriosum. Nichts Wohligeres als das mannigfach angewitterte Grau jener uralten Putzfassade, das durch nichts Architekturales gestört ist. Und nichts Amüsanteres als jenes langweilige Dach, das die Regen von Jahrzehnten mit zahllosen senkrechten Streifen in allen Farben bemalt haben, mit langen und kurzen, verschieden dicht gruppierten, dass man ein ungeheures Sonnenspektrum zu sehen glaubt. Und dieses Dach ist obendrein mit ganzen Scharen von Rauchfängen, Kaminen, Schloten und Schlötchen bedeckt, von allen Formen und in allen Gruppierungen; das ist doch noch unterhaltender als das angeblich langweilige Dach. Mit solchem Auge sieht Rudolf Alt die Dinge an.

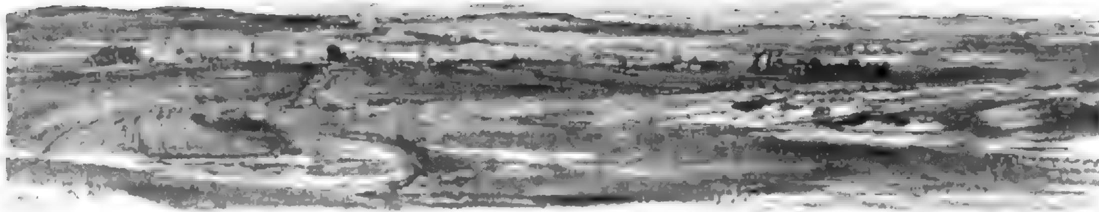
Studien (Schulmädel, Bauernhaus, Fürst Metternich 1852)

In vormärzlicher Zeit staken viele Maler tief in der Lithographie. Auch Pettenkofen, auf dessen Palette sich später so viel buntes Feuer sammelte, lithographierte damals in grossen Werken die österreichische Armee und die Heldenthaten ihrer Subalternen und Gemeinen. Auch ihr erster Kolorismus hatte dann diesen lithographischen Ton und besonders den Tondruckton. Kelheim war die Hauptstadt der mitteleuropäischen Farbe. Bei Rudolf Alt fand sich zunächst ein reizvoller, schummriger Schatten ein, und zwar kein brauner, sondern ein schwärzlicher, noch geradeswegs von der Feder her. Wie er eine solche Schattenmasse in seine Veduten hineinlegte und ihr einen phantastisch ausgezackten Umriss gab, aber auch innerhalb dieses Schattens ein Wimmeln von feinem Leben vor sich gehen liess, das gab seinen Scenerien so viel räumliche Gliederung. (Siehe unser Pantheonbild, wo man etwas davon merkt.) Die Farbe fand sich mit den Jahren ganz nach Bedarf ein, bald trüber, bald glänzender, beeinflusst von Strömungen, von Pettenkofen, von Makart, aber immer so altisch, dass man ihn auf den ersten Blick erkennt. Daran und an dem eigentümlichen Gewimmel, dem »Gewurl«, um es wienerisch zu sagen, das die Natur immer und immer hat. Sich in eine Unabsehbarkeit von Detail hinein zu stürzen, auf Nimmerherauskommen, das war von jeher seine Hauptpassion. So eine ganze Thalwand von Gastein, mit all ihrem Gewühl von Fels- und Baumformen. Oder das ganze kraus-gotische Kirchengestühl im Chore von St. Stephan. Oder ein Saal wie in Schloss Rosenberg, mit Haut und Haar, mit dem Tapetenmuster sogar. Oder ein Fleckchen im Gestein mit einer ganzen Alpenflora; der »letzte Baum im Wienbett« mit seinen sämtlichen Blättern, die er rein gezählt haben muss; die alten Marmore der Markuskirche mit sämtlichen Launen ihrer Äderungen, Beklecksungen und Zwiebeldurchschnitte; sämtliche Bogen des Kolosseums, Reihe für Reihe, jeder mit einem anderen Ausschnitt von Natur in seinem Rahmen. Und dergleichen mehr. Und dabei war er nie ein Abschreiber, noch weniger ein Fabrikant. Den Stephansturm, den er anno 1832 zum erstenmal, und dann noch, er weiss selber nicht

Digitized by Google

RUDOLF VON ALT WALDMOTIV

Digitized by Google



Rudolf von Alt. Hradek

wie oft malte, hat er jedes einzelne Mal nach der Natur gemalt. Ein Altwiener wird doch den anderen nicht betrügen. Am liebsten malt er ihn aus einem Fenster des alten Leinwandgeschäftes Kranner am Stephansplatz, im ersten Stock oben, unter dem Geplauder der arbeitenden Mädchen; das erinnert ihn an seine zehn »Kanari« in dem grossen, von Herbeck ererbten Vogelhause, das in seiner eigenen Stube neben dem Zeichentisch steht. Und der Stephansturm ist sein ältester Freund, den er kennt wie sich selber. Er sieht ihm alle seine Gemütsstimmungen an. Wie er tiefdüster in einen gelangweilten Novemberhimmel emporstarrt, oder sich gespenstisch als turmhohes bleiches Skelett von schwarzen Wetterwolken abhebt. Einmal löst er sich dunkel vom Boden und wird im Aufsteigen immer heller, er verklärt sich zusehends, bis er hoch oben mit einem goldenen Blitz endet. Einmal kehrt er das Geometrische hervor und summiert sich, spitzt sich zu wie ein Rechenexempel. Ein andermal wächst er wie ein lebender Baum vor unseren Augen auf, treibt Zweig um Zweig, Blatt um Blatt und ist schliesslich mit zahllosen weissen Blüten bedeckt. Andere Maler von Stephanstürmen legen lieber eine Photographie vor sich hin und liniieren die Sache hübsch sauber herunter.

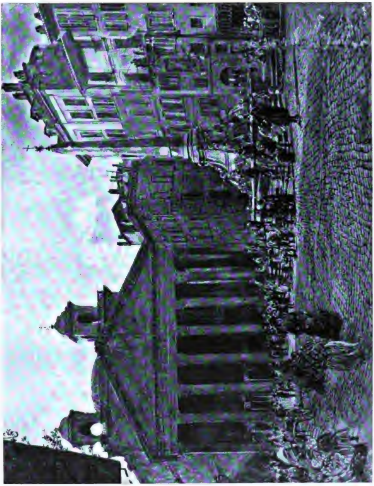
Gewimmel ist Bewegung, und Bewegung reizt. Das Auge spielt mit ihr, wie die Katze mit dem Wollknäuel. Rudolf Alt wohnt (seit 61 Jahren!) Skodagasse Nr. 18 im zweiten Stock. Er malt gern zum Fenster hinaus, und so malte er einst seine Gasse, wie sie sachte abwärts streicht und in die Alserstrasse hineinschwenkt. Und daran reizte ihn hauptsächlich das Pflaster mit den unzähligen Pflastersteinen, die da unter ihm in unregelmässigen Reihen vorüberwimmelten. Von diesem Fenster blickt er jenseits auf den Hof des Eisenfabrikanten Kitschelt, mit einer Schmiedeesse und unabsehbarem Gerümpel von altem Eisen in alten Rostfarben. Auch das malte er einmal, als er gerade 85 Jahre alt geworden, so in seiner Weise, und es wurde ein gefeiertes Bild. In der Ausstellung fand man es eines Tages mit Lorbeer und Blumen bekränzt von den jungen Leuten, die heute die Secession bilden und ihn als Ehrenobmann an der Spitze haben. Wenn er sich an solches Malen macht, folgt er auch nur dem Augenreiz. Er beginnt an der Stelle, die ihn besonders gepackt hat und malt weiter, schreibt mit dem Pinsel weiter, so weit der »Whatman« reicht, und noch weiter, denn er stückelt nach Bedarf neue Zipfel an. (Mein Gott, die Welt hat gar so viele Zipfel.) Ich habe ihn auch auf der Strasse so malen sehen, stehend, wie im Vorübergehen, ein winziges Malzeug in der Hand; man kann ja aus dem kleinsten Tintenfass das grösste Heldengedicht schreiben. Er kann sich das leisten, schon weil er den mechanischen Apparat der Perspektiviker nicht braucht. Er hat sich seine kühnen Perspektiven nie mit dem Lineal konstruiert und war nie auf der Jagd nach enteilenden Fluchtpunkten. Ihm war das perspektivische Fühlen schon angeboren, ehe Mariano Fortuny geboren wurde, um der Welt zu zeigen, dass das geometrische Konstruieren solche Dinge eher verdirbt als fördert. Und es ist noch nichts eingestürzt, was er so mit dem Pinsel unmittelbar aus dem Auge heraus hinperspektiviert hat. Ich denke da an den Arkadenhof im alten Renaissancepalast der Fürsten Porcia in Spital an der Drau, mit den mächtigen dunklen Rundbogen vorne und dem

steilen Gegeneinander der dahinter zurückfliehenden Linien. Und an die gotische Franziskanerkirche in Salzburg mit ihrer einzelnen Mittelsäule, auf deren Haupt die eleganten Bogen von allen Seiten konzentrisch niedersteigen. Und an die Treppenhalle des Belvedere, mit dem Weiss-in-Weiss ihrer grosszügigen Rokokostuccaturen und den seltsamen Verschiebungen der Treppenarme und Brüstungen, die gleichzeitig in die Lüfte und unter die Erde steigen. Und an die gewaltigen Bücherpaläste der Barockzeit, die goldstarrenden, farbenschwimmenden Säulensäle der Bibliotheken in der Hofburg oder im Stift Admont. Und an die lange enge Wipplingerstrasse, in deren felsspaltartiger Kluft er die lange Barockfassade des alten Rathauses mit allen ihren symmetrischen Krümmen und Schrägen so musterhaft flach und dennoch deutlich unterzubringen weiss. Dieses und noch manches andere grosse Blatt sind Bravourstücke der Gattung. Während im Gegenteil der sonst ganz treffliche Alois Schönn in seiner Ansicht der »Freiung« den Turm der Schottenkirche trotz alles geometrischen Konstruierens nicht standfest herausgebracht hat. Im Museum der Stadt Wien kann man bequem diese Vergleiche ziehen.

Zu den angenehmsten Gewimmeln gehören ihm von jeher die Interieurs. Einen malerischen Innenraum mit seinem endlosen Kleinzeug von Nutz- und Zierwerk so von A bis Z hinzuschnörkeln und hinzusprenkeln war ihm stets willkommene Leibesübung. Das erste solche Bild, sagte er mir, war der Billardsaal des berühmten Klinikers Professor Skoda, seines Nachbars in der Skodagasse, die damals noch Reitergasse und noch früher Kaserngasse hiess, wegen der nahen Kavalleriekaserne. So ist Rudolf Alt im Laufe der erwähnten einundsechzig Jahre aus der Kaserngasse in die Reitergasse und aus dieser in die Skodagasse gezogen, ohne auszuziehen. Er hat seither an die dreihundert Interieurs gemalt und, wie er sagt, daran eigentlich seine Aquarelltechnik ausgebildet. Und welche Prachtstücke sind darunter, z. B. aus der Makartzeit, wo Pracht ja das tägliche Brot war. Voran gleich Makart's Atelier, diese Vision, dieser Superlativ von irgend etwas, das gar keinen rechten Namen hat, aber damals in der Wiener Luft lag, in der Luft des berüchtigten »volkswirtschaftlichen Aufschwungs«, dem der Krach folgte. Der Geldkrach und . . . der Farbenkrach. Dann das Makartzimmer Nikolaus Dumba's, ein Arbeitszimmer in dunkelbraunem Eichenholz, die Wandtäfelung mittelst vieler Säulchen in Bücherfächer aufgelöst, die oberen Wandflächen und die Decke mit Makartscenen bedeckt, mit üppigen Allegorien auf Künste und Gewerbe, in der damaligen ersten furia veneziana dieses »Bruder Rausch«. Und wie viele andere aparte Wiener Gemächer sind so gemalt, besonders bei Kunstfreunden, wo viel schönes Menschenwerk dabei mit zu konterfeien ist. Im Schlösschen des Malers Amerling z. B., das ein ganzes Museum voll rarer Dinge war. Man muss nur etwa sehen, wie er eine Wand voll Bücherrücken, von schichtenweise hingelagerten Mappen- und Albumwerken mit

Rudolf von Alt. Bei Mödling (Studie)

Digitized by Google



RUDOLF VON ALT DAS PANTHEON (1873)

all ihrer Goldzier leicht und breit hindetailliert. Unwillkürlich erinnert es an die grosse innere Verwandtschaft mit jenem anderen uralten Allseher und Allmaler, Menzel. In den Palästen Wiens stehen und hängen viele solche Ansichten aus fernen Schlössern der Besitzer. Im Palais Auersperg, im Palais des Grafen Karl Lanckoronski. Fürst Liechtenstein hat viele; bloss die Ansichten aus seinem Schloss Hollenegg in Steiermark tragen Daten von 1866 bis 1890. Wie schön ist z. B. der Schlosshof (1866) mit seinen prachtvollen Epheugehängen, starrend von Blumenschmuck und ganz in Sonne gebadet. Fürst Longueval-Bouquoy in Gratzen besitzt eine lange Reihe Alt'scher Interieurs; aus Schloss Rosenberg allein sah ich zwölf (bezeichnet 1853 bis 1857); das Maximiliansgemach, das Ferdinandsgemach u. s. f. Damals sah man diese Sachen noch romantisch an; Alt malte eine ganz ritterliche Ansicht der Burg, im Abenddämmer, mit der Mondsichel am Himmel. Und damals hatte er noch die ganze vormärzliche Sauberkeit. In den Ansichten aus Schönbrunn (Erzherzog Karl Ludwig, 1853 bis 1856) sieht das Aquarell wie die feinste Lithographie aus. Der alte Herr hat mir gelegentlich manches aus so früher und noch früherer Zeit erzählt. Vom Fürsten Klemens Metternich etwa, dem allmächtigen Staatskanzler, den er anno 1852 mit seiner ganzen Familie im Wohngemach zu malen hatte. 1852, das ist das Jahr des Staatsstreiches in Paris. Der Fürst sass und las in der Zeitung die Berichte über die Missethaten Louis Napoleon's, über dessen Schlechtigkeit er nicht wenig loszog. (Wir geben die kleine Bleistiftstudie, in der er sich damals den Fürsten auf einem losen Papierschnitzel »notiert« hat.) Bei Hofe war die Malerfamilie Alt schon viel früher bekannt. Der Vater, Jakob, und die Söhne, Rudolf und Franz, sämtlich solche Vedutentalente. Und da komme ich auf die sogenannten Guckkastenbilder des Kaisers Ferdinand, über die noch immer von Zeit zu Zeit irgend eine neue Version auftaucht. Am Michaelerplatz, Ecke der Herrengasse, ist das uralte Delikatessengeschäft »zu den drei Laufern«. Das gehörte in den vierziger Jahren dem Vater des später berühmten Architekten van der Nüll. Der liess sich für sein Schaufenster einen Guckkasten machen, mit einem Hohlspiegel, durch den man das eingeschobene Bild vergrössert sah. Der geschickte Gurk, einst Hofmaler des Feldmarschalls Fürsten Schwarzenberg, malte die Ansichten dazu. Der damalige Kronprinz Ferdinand kaufte den Kasten, den Spiegel aber bekam er nicht mehr, den hatte der Apotheker Moser aus der Josefstadt erworben. Der Kronprinz liess sich durch Plössl, den weltberühmten Optiker des damaligen Wien (die Plösslgasse ist nach ihm benannt), einen neuen Spiegel machen und bestellte bei Jakob Alt Ansichten. Jeden Monat wurden vier abgeliefert und das Stück mit zwanzig Gulden bezahlt; später monatlich nur zwei, aber zu dreissig Gulden. Das ging lange so fort und Rudolf teilte sich mit dem Vater in die Arbeit. Jahrzehnte später sah er in der Hofburg ganze Mappen voll dieser Veduten und traute seinen Augen nicht, dass er diese Dinge gemalt haben sollte.

Die Zuckerbäckerin vom Alsergrund

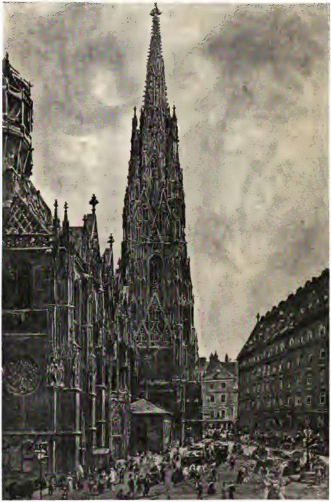
Altwien im Spiegel Rudolf Alt's gesehen, hat einen eigenen Reiz. Jener erste Stephansturm von 1832, in kaiserlichem Besitz, ist noch in Öl gemalt. Das Aquarell galt damals für etwas Minderwertiges. Und gerade im Aquarell hat Alt den vollen Reiz seiner Farbe und seiner raschen Hand gefunden. Dennoch sieht man auch jene alten, etwas schweren Ölbilder gern. Mich hat immer auch die Staffage angezogen, dieses viele Publikum in seiner vollen Dazumaligkeit, diese Biedermeierbevölkerung in der altklugen Putzigkeit ihrer Tracht. Eine Zeit lang gehörte es zu den Stichwörtern punkto Alt, dass er »leider« mit seinen Figuren die Strassenbilder verderbe. Wie ungerecht! Er verstand sich auf seine alten Wiener ganz vorzüglich und sie laufen noch heute ganz lebendig in seinen Bildern herum. Absichtlich geben wir ein paar solche Figürchen wieder (die farbige sieht allerdings im Original unvergleichlich lustiger aus), denn sie haben ihr eigenes Gepräge und eine ganz liebenswürdige Typik. Auch ziehen wir eines der Selbstbildnisse dieses Landschaften- und Städtemalers (aus dem Besitze seiner Tochter Luise) irgend einem von fremder Hand vor. Er sieht sein Gesicht an, wie eine andere interessante Gegend, Ruinengegend, würde er in seiner scherzhaften Weise sagen. Die Familie besitzt noch sein Bild aus dem

Digitized by Google

ersten Lebensjahr. »Sie werden mich schwerlich erkennen,« meinte er, als er es mir zeigte. Aber das goldblonde Büblein auf dem Schosse seiner Mutter schaut bereits mit dem nämlichen hellen Blau der Augen in die Welt, wie der Neunzigjährige. Er hat noch jetzt ein merkwürdig scharfes Auge. Von seinem Maltisch aus, in der Nähe des Fensters, sah er deutlich, welche Blätter wir im Hintergrunde des Zimmers aus den ungeheuren Mappen holten, und knüpfte an jedes seine Bemerkungen. Auch auf dem Fächer, den wir abbilden (Eigentum seiner Tochter), hat er unter anderen Kuriositäten sein Porträt gemalt. Das schwarze, kraus verschnörkelte Ding in der Mitte ist der alte Brunnen in Bruck an der Mur, mit dem prächtigen eisernen Renaissancegitter. Er ist ein alter Freund von solchen alten Gittern. Zu Klosterneuburg ist der berühmte Verduner Altar, diese »pala d'oro« aus vergoldeter Bronze mit 59 biblischen Scenen in farbigem Grubenschmelz. Man sieht es nur durch ein feines eisernes Schnörkelgitter, wie durch einen schwarzen Schleier mit sehr grossen Maschen. Das ist auch so ein Gitter, dessen Schwarz auf Gold den Künstler wiederholt gereizt hat.

Ich gerate aus dem Hundertsten ins Tausendste, ungefähr wie er aus dem Ersten ins Neunzigste geraten ist. Ich zeichne sein Leben, wie er seinen Stephansplatz, indem er an einer beliebigen hübschen Stelle beginnt und immer weiter geht, bis er schliesslich auf allen Seiten anstückeln muss. An äusseren Ereignissen ist bei ihm eigentlich weiter nichts zu vermerken. Ein ruhiges, fruchtbares Leben liegt weithin ausgebreitet. Ein schlichtes österreichisches Künstlerleben, das nur die Kunst und die Familie kannte. Schätze waren natürlich auch nicht zu sammeln, Ehren fanden sich irgendwie ein, auffallend spät: der Professortitel, der österreichische Ritterstand. Er lebte nie nach aussen; nur so für sich und die Seinen. Es ist bezeichnend, dass er nie in Paris war, das hätte zu viel gekostet. So oft es die Mittel erlaubten, ging er nach Italien. Er schickte auch nie etwas ins Ausland, das Bilderverpacken war ihm ein Greuel und das Zeug wäre ja doch wieder zurückgekommen, meint er. Von einer Pariser Weltausstellung kam ihm einmal ein Ehrendiplom ins Haus. Im allgemeinen aber blieb er für das Ausland in eine dichte Wolke des Inkognitos gehüllt. Auch die löbliche deutsche Kunstgeschichte nahm von seiner Existenz keine Notiz. Bei alledem war er nichts weniger als ein Stubenhocker und ein Kirchturmmaler (wie es Kirchturmpolitiker giebt); wenn auch sein Kirchturm der hohe bei Sankt Stephan gewesen wäre. Seine freizügige und freizüngige Natur steckte sich immer alle Schranken so weit als möglich. Ich finde unter seinen Blättern welche aus Nürnberg (der »schöne Brunnen« war stets einer seiner Lieblinge, den er schon in seiner frühen Ölzeit liebevoll gemalt hat) und aus Luzern, aus Krakau, aus Szegedin an der Theiss, ja selbst aus Odessa und der Krim (1863), wo er das kaiserliche Lustschloss Livadia, aber auch allerlei bunte Tatarendörfer um Yalta und Baktschi-Sarai, und sogar das Innere eines Harems malte. Italien wurde eine zweite Heimat. Auf dem Markusplatze liess er noch österreichisches Militär in damaligen weissen Waffenröcken bummeln. Wie oft hat er das römische Forum gemalt; ich sehe es bei ihm 1835 beginnen und 1873 aufhören; noch ganz als Campo Vaccino, unausgegraben, ein Stück Campagna mitten in die steinerne Stadt versetzt, mit weidenden Büffeln bei jenen wahrzeichenhaften drei Tempelsäulen. Wenn ich sein Forum vom Jahre 1866 hätte, dessen Wasserfarbe eine Ausgiebigkeit von Sonnenwärme hat, dass man eher an Sonnenblumenöl als an Wasser denkt, ich würde es über meinen Schreibtisch hängen, um mich beim Schreiben an diesem gemalten Klima zu stärken.

In Wien hat Rudolf Alt eine Stellung, wie noch kein Wiener vor ihm. Er ist der lebendige Chronist dieser Residenz. »Saget, Steine, mir an . . .« Was diese Steine sagen, und wovon sie schweigen und träumen, das hat er alles drei Menschenalter hindurch treulich gemalt. Ihre Erinnerungen und Hoffnungen, ihr Absterben und Neuerblühen. Er hat ein demoliertes Wien gemalt, von dem kein Stein mehr zu sehen, und ein langsam nachwachsendes, eine Verjüngung nach der anderen. An seinen Bildern sahen die Wiener erst, wie malerisch ihre alten krummen Gassen und verzwickten Mauerwinkel waren. Wie bildhaft, motivmässig die mittelalterlich steilen, hohen Dinge sich oft gruppierten, und welch auserlesene feine Töne der alte Mauerputz der breitgestirnten Barockhäuser nachgerade spielen gelernt. Diese Patina des Putzes war an sich eine feine koloristische Schule, die das Auge empfindlich machte für Sechzehntel- und Zweiunddreissigsteltöne von Gelbgrau und Graubraun. Viele Wiener Aquarellisten gehen seitdem in diese Schule. Alles in dieser gemauerten Welt wurde ihm Phänomen, malerische Naturerscheinung. Der Alltag überraschte ihn fortwährend mit kleinen und grossen Wundern. Wie sollte er also eine Sonnenfinsternis »auslassen«, wenn der liebe Gott die Wiener mit einer erfreute, wie am 8. Juli 1842? (Wir geben diese Studie auch eigens, wie er sie auf der Türkenschanze bei Wien sah und gewissenhaft in Öl malte.) So früh schon hatte er diese atmosphärischen Passionen. Überhaupt melden sich bei ihm von jeher allerlei moderne Züge. Unsere kleine Landschaft von Hradek, gewiss kein Effektmotiv, das Gegenteil von »pittoresk«, hat in der leisen Bodenbewegung und in der Empfindung für die Natur der Ackerkrume ein so intimes Leben, wie es erst Emil Schindler viel später zu malen verstand. Man denke sich aber zu diesem Blatte die Farbe; das Schwarzgrün der fernen Baumgruppen, die blendenden Pointen der Gebäude, das quer hindurchfliessende Sonnenlicht hinter der ersten Bodenfalte und die feinen Tonunterschiede zwischen den Hügelzügen des Hintergrundes. In der kleinen Mödlinger Studie, mit den künstlichen Ruinen auf den Hügeln, sieht man den uralten Wiener Landpartiengeist an der Arbeit, die Freude an jener Mannigfaltigkeit im engsten Erdenwinkel, die den Wiener Wald auszeichnet. Dabei ist gerade diese Studie, wie sie da in der Sommersonne schwimmt,



RUDOLF VON ALT — DER STEPHANSTURM (1893)

UNIV OF

Digitized by Google

mit einer flotten Sicherheit wie zum Sonntagsvergnügen hingewaschen, dass man sie fast einem anderen zuschreiben würde. Dagegen zeigt unser farbiges Gasteiner Bild, wie auch die beiden anderen grossen Waldbilder, den Rudolf Alt des letzten Jahrzehnts mit seiner vollkommen durchgereiften Tüpfeltechnik. Diesen Pointillismus hat er keineswegs den Franzosen nachgepünktelt, sondern er lässt sich bei ihm schon in den sechziger Jahren nachweisen. Später, als seine Hand zu zittern begann, so dass seine Schriftzüge einer halb ausgedehnten Spiralfeder gleichen, machte er sich aus jenem punktweisen, scharf zielenden Hintreffen mit der Pinselspitze ein eigenes System, Herbst in der Secession ausgestellt war, ging eine Art Rührung durch das Publikum. Wie die Sonne durch diese Baumkrone scheint und das Laub in feurigen Dunst auflöst, der in breitem Streifen niedertrieft — das ist ein förmlich secessionistisches Experiment. Dieser Patriarch hat noch Lust zum Problematischen. Gleichzeitig war auch unsere Ansicht des Pantheons ausgestellt, von 1873, noch mit den »Eselsohren des Bernini« über dem antiken Giebeldreieck. Darin ist sein ganzes meisterhaftes Können von damals. Die schwungvolle Freihändigkeit seines Zeichnens und die schon erwähnte Kunst des Wirtschaftens mit grossen Schattenmassen. Unser Stephans-

Rudolf von Alt. Der schöne Brunnen in Trient. 1873

ja eine eigene Virtuosität. Die Abbildungen geben die Bilder natürlich verkleinert, und das lässt den Vortrag kleinkörniger erscheinen, als er in der That ist. In der Originalgrösse hat er Saft und Kraft in ganz erstaunlichem Grade. Und gerade heute, in neo-impressionistischer, divisionistischer Zeit, ist das von selbst hochmodern geworden. Die eine dieser Landschaften, die mit der Sonnenscheibe in der Laubkrone rechts, ist im Sommer 1901 gemalt (!). Von einer neunundachtzigjährigen Hand. Es ist der Ausblick von seiner Veranda in Goisern bei Ischl, oder vielmehr in Lasern bei Goisern, wo er schon den vierten Sommer verbringt. Vielleicht sitzt er auch gerade jetzt auf dieser Veranda und malt diese Wiese mit den grossen Bäumen und dahinter einen Buckel des Ramsauer Gebirges. Als dieses Bild vorigen turm ist vom Jahre 1893. In ernster, fast etwas düsterer Majestät ragt er auf, in die historische Farbe eines Denkmals der Zeiten getaucht. Das grosse, fast schwarze Haus rechts ist das altehrwürdige Kurpriesterhaus; dahinter sieht man in hellerem Grau einen Flügel des »Deutschen Hauses« (vom deutschen Ritterorden). Und das schiefwinkelige Stück alter Stephansplatz, das sich zwischen diese vierschrötigen alten Gebäude hineinschiebt, mit seinen verschiedenartigen Pflastern und dem Fiakerstandplatz rechts, und dem schiefstehenden Schimmelgespann vor dem Omnibus links, und mit all den Leuten und Toiletten und Strassenlaternen (jede anders), kurz all dem »Zeugs«, . . . das spricht für sich. Und für Rudolf Alt, der den Stephansplatz zu einem Rudolf Altplatz gemacht hat. —

Digitized by Google

Aus Ver sacrum

RUDOLF VON ALT

DIE KANZEL IM STEPHANSDOM

Digitized by Google

RUDOLF VON ALT   AUS GOISERN. 1901

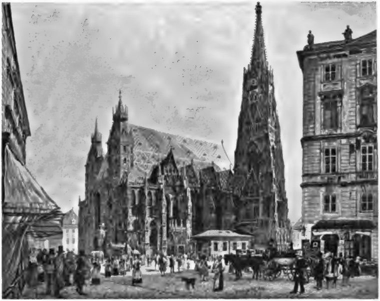
UNIV. OF MICH.

Digitized by Google

RUDOLF VON ALT — Original in der k. u. k. Gemäldegalerie in Wien — WIEN VON BELVEDERE

RUDOLF VON ALT — Original in der k. u. k. Gemäldegalerie in Wien — DOGENPALAST

Digitized by Google



RUDOLF VON ALT DER STEPHANSPLATZ

Google

Aus Ver sacrum

UNIV. OF MICH.

RUDOLF VON ALT

AQUARELL

Digitized by Google

BÜCHERSCHAU

Seit dem vorigen Jahre ist in Wien der Versuch gemacht worden, etwa in der Art des Figaro-Salon, das Beste, was die jährlichen Ausstellungen zusammenführen und nach kurzer Frist auseinander flattern lassen, in guten Illustrationen festzuhalten. Aber das Wiener Unternehmen, dass sich **Ars nova** betitelt und im Verlage von *Max Herzig* erscheint, zeichnet sich vor dem französischen Werke zunächst schon dadurch aus, dass es sich auf eine kleine Zahl von Kunstwerken beschränkt, diese aber in der edelsten Reproduktionsart, nämlich in Heliogravüre, mustergültig wiedergiebt.

Der äussere Eindruck des schweren Grossfoliobandes ist ein geradezu überraschender. Eine Decke von so künstlerischer Wirkung, ein solcher Prachtband im besten Sinne ist selbst Kolo Moser, dem wir ihn verdanken, nicht oft gelungen. Auch das Vorsatzpapier ist von einem, wir möchten sagen beneidenswerten Geschmacke, der allerdings den Künstler bei der Druckumrahmung des Textes für unser Empfinden leider verlassen hat. Dieser Text ist für den Jahrgang 1901 von Julius Meier-Gräfe in Paris abgefasst und will in der Form eines Essays eine Wertung des augenblicklichen Standes der Kunstproduktion, wie sie sich in den Ausstellungen des verflossenen Jahres dokumentiert hat, geben. Die nun folgenden Bildertafeln (diesmal sind es 45) sind mit feinem Empfinden für das Interessante und Bleibende aus der Masse des im In- und Auslande zur Schau gestellten von *Félicien Freiherrn von Myrbach* ausgewählt, dem Herausgeber des ganzen Unternehmens. Die Auswahl, die alphabetisch geordnet ist, beschränkt sich in diesem ersten Bande nur auf Malerei und Plastik; für die Folge sollen auch Architektur und Kunstgewerbe in den Kreis des Werkes gezogen werden. Die Heliogravüren sind allen Lobes würdig und der Preis von 100 Mark ist für das Gebotene eigentlich wohlfeil. Eine Aufzählung der Bilder erübrigt sich: wer die hauptsächlichsten Jahresausstellungen 1901 besucht hat, wird hier das meiste wiederfinden, was ihm besonderen Eindruck gemacht hat. Ars nova soll nun alljährlich wiederkehren. Wir werden also bald Anlass haben, einen neuen Band zu begrüssen.

Als der Berliner Bildnismaler **Max Koner** am 7. Juli 1900, kaum 46 Jahre alt, seiner Kunst und seinen zahlreichen Freunden durch einen jähen Tod entrissen wurde, empfand man wohl die Schwere des Verlustes, aber seinen ganzen Umfang erkannte man erst, als fast sein ganzes künstlerisches Schaffen in einer Sonderausstellung zusammengefasst wurde. Damit sollte aber sein Gedächtnis nicht aus den Herzen der Lebenden schwinden. Jetzt hat ihm Max Jordan, der frühere Direktor der Berliner Nationalgalerie, ein Ehrendenkmal in einer mit warmer Begeisterung geschriebenen Biographie gesetzt, die als 56. Band der bekannten von H. Knackfuss herausgegebenen Künstler-Monographien (mit 75 Abbildungen, Bielefeld und Leipzig, Velhagen & Klasing, Preis 3 M.) erschienen ist. In trefflichen Abbildungen werden uns Staatsmänner, Parlamentarier, Gelehrte, Künstler, Grössen der Industrie und der Handelswelt vorgeführt, und daran schliesst sich ein Kranz schöner und interessanter Frauen, in deren Wiedergabe der Künstler, ohne in fade Schmeichelei zu verfallen, den ganzen Zauber und die volle Anmut seiner Kunst entfaltet hat.

Von **Émile Mâle's** Werk l'art religieux du **XIII.** siècle en france, über dessen ausserordentliche Bedeutung für die Geschichte der mittelalterlichen Kunst vor wenigen Monaten hier gesprochen worden ist, ist bereits eine neue Auflage erschienen (Verlag von Armand Colin in Paris), die sich vor der früheren durch vergrössertes Format und reichere Illustration schon äusserlich auszeichnet. Das Buch sei hier nochmals empfohlen.

Der Kunstsammler **Julius Unger** in Cannstatt hat die Bilder seiner Galerie in guten photographischen Aufnahmen zu einem Album vereinigt. Er besitzt alte Meister der niederländischen Blütezeit und auch eine Reihe moderner Bilder. Manches Stück scheint vortrefflich zu sein.

Rethel's berühmter **Totentanz** in den alten Dresdner Holzschnitten und mit den Versen von Robert Reinick ist bei B. Elischer Nachfolger in Leipzig in einer neuen billigen, vorzüglich gedruckten Ausgabe erschienen. Wir weisen nur darauf hin, da zum Lobe dieser Meisterschöpfung nichts mehr zu sagen ist.

Die Arche Noah (Teubner, Leipzig) betitelt sich ein modernes Bilderbuch, das aus den Bestrebungen, die unter dem Zeichen »Kunst im Leben des Kindes« bekannt sind, hervorgegangen ist. Die Verse haben Fritz und Emily Kögel niedlich verfasst, die Bilder sind von den bekannten Karlsruher Lithographiekünstlern, vor allem Hein, Volkmann und Eichrodt, geschaffen worden. Mit leuchtenden Farben, mit wenigen starken Strichen, so wie Kinder sie sehen, ist die Landschaft gezeichnet: grüne Wiesen und Wälder, blauer Himmel, rote Dächer. Auch das Figürliche ist derb, lustig und klar ausgedrückt.

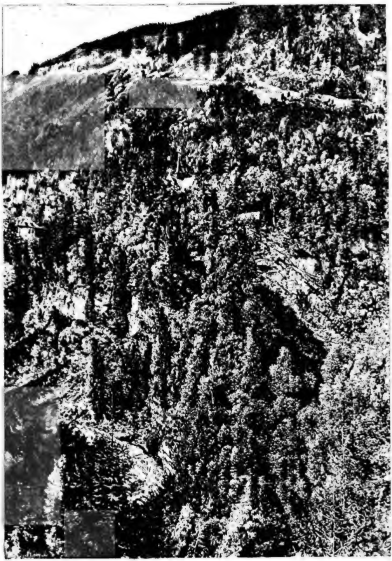
Eine Mappe mit 16 Kunstblättern ist unter dem Titel **»Freie Vereinigung Darmstädter Künstler«** erschienen. Die Teilnehmer scheinen sich nur nach ihrer Zugehörigkeit als geborene Hessen zusammengefunden zu haben, da man Namen wie L. von Hofmann, Peter Halm, Küstner, Ubbelohde darunter findet. Das Gebotene setzt sich aus Lithographien, Lichtdrucken und Radierungen zusammen, die eine ziemlich gleichmässig gute Qualität aufweisen.

Die letzte Jahresmappe der **Gesellschaft für vervielfältigende Kunst** in Wien (1901) ist wieder Blatt für Blatt vortrefflich und interessant. Die Glanzpunkte der diesmaligen Sammlung sind ein ausserordentlich amüsanter Farbenholzschnitt von Lepère und eine Tigerfamilie von Paul Neuenborn.

Dekorative und monumentale Malereien zeitgenössischer Meister, herausgegeben von *Egon Hessling*, Verlag von Bruno Hessling, Berlin.

Die uns vorliegenden ersten zwei Mappen der Hesslingschen Publikation lassen diese als ein in jeder Beziehung empfehlenswertes Unternehmen erscheinen, das auch für den Kunsthistoriker interessantes Studienmaterial enthält, wenn auch die Rücksicht auf die praktischen Bedürfnisse des Dekorationsmalers den Anlass zur Herausgabe gegeben haben mag. Eingeleitet wird die erste Mappe in der schönsten Weise durch einige ganz vorzügliche Kartonskizzen von Geselschap, es folgen dann ausgeführte Arbeiten von Seliger, A. von Werner, Prell, Friedrich, Koch, Lugo, Sascha Schneider u. s. w. Auch Thoma's einst von den Frankfurtern so lächerlich verkannte Wandbilder im dortigen »Café Bauer« sind aufgenommen. Die Auswahl ist geschmackvoll und reich, und zeugt vom Verständnis des Herausgebers, der selbst Maler ist.

Google



Digitized by Google

RUDOLF VON ALT. FELSWAND IN GASTEIN

WALTER LEISTIKOW

VON WERNER WEISBACH

EIN Landschaftsmaler, der wie Walter Leistikow gegen Ende des 19. Jahrhunderts geboren ist, wurde in eine künstlerisch bewegte Zeit gestellt. Alle die Kämpfe um eine neue Kunst, die sich in den verschiedenen Ländern seit dem Anfange des Jahrhunderts entspannen, kamen in seiner zweiten Hälfte zum Austrag. Wohl auf keinem anderen Kunstgebiete hat sich im Laufe dieser Ära eine so ständige, die mannigfaltigsten Phasen durchlaufende Entwickelung vollzogen wie in der Landschaftsmalerei. Während das 18. Jahrhundert in seinen künstlerischen Tendenzen der Landschaft ziemlich kühl gegenüber stand, erfolgt im 19. ein gewaltiges Ringen um das Problem ihrer bildlichen Wiedergabe. Dass die moderne Landschaftsmalerei in England geboren wurde, darf heute als historische Thatsache gelten. Dort trat der geniale Constable in ein inniges Verhältnis zur Natur und liess sich von ihr und von ihr allein zu den gewaltigsten Schöpfungen inspirieren. Doch er, Turner und Bonington blieben nur vereinzelte Erscheinungen. Der Klassizismus brach auch nach England übermächtig hinein, wie er Frankreich und Deutschland eroberte.

In seinem Gefolge trat die klassisch-heroische Malerei auf, die sich in Deutschland weit ausbreitete. Sie wollte einen gewissen, dem klassischen Ideal entsprechenden Linienrhythmus in der Landschaft zum Ausdruck bringen. Da man einen solchen im Mutterlande nicht fand, so suchte man ihn im Süden. Die südliche Landschaft erwies sich zu einer Stilisierung in dem angegebenen Sinn als besonders geeignet. Sie zeigt die Form in möglichster Reinheit und bietet schwungvollere Linienzüge als die Gegenden nördlich der Alpen. Licht und Farbe wurden weniger auf ihre natürlichen Erscheinungen hin betrachtet, als im Bilde zur Steigerung bestimmter von vornherein gewollter Effekte verwendet. Man wollte so sehen, wie man glaubte, dass die Alten gesehen hätten.

Zu malen was man sah und wie man sah, das wurde in Frankreich bei den Meistern von Barbizon das einzige Bestreben in ihrem künstlerischen Schaffen. Der heimatliche Boden zog sie an. Ihrer persönlichen Stimmung gemäss suchten sie jede Landschaft bildlich darzustellen, so wie sie sie in einer bestimmten seelischen Verfassung geschaut hatten. An die Natur traten sie mit einer heiligen Andacht heran und gaben sich ganz dem Zauber ihrer vielgestaltigen Erscheinung hin, dabei ihre ganze Seele erschliessend. Der folgende

Digitized by Google

Walter Leistikow. Motiv aus Schweden

Impressionismus bedeutet einen Fortschritt nur in technischer Beziehung. Das Sehen verfeinert sich; die Empfindungsfähigkeit für Farbeneindrücke in der Landschaft steigert sich. Neue Mittel zur Bewältigung neuer Probleme werden gesucht und gefunden. Man trachtet danach, dem Momentanen, Variablen zu einer künstlerischen Wirkung zu verhelfen. Jede Naturerscheinung als solche, auch ohne stimmungerregenden Gehalt, wird Objekt der Darstellung.

In Deutschland waren bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts in der Ausbildung einer realistischen Landschaftsmalerei verhältnismässig geringe Fortschritte gemacht worden. Die Düsseldorfer Schule übte einen weitgehenden Einfluss aus. Von einem in Düsseldorf bei Schirmer und Andreas Achenbach geschulten Norweger genoss Leistikow seinen ersten künstlerischen Unterricht an der Berliner Akademie. Hans Gude malte mit Vorliebe das Meer mit einem Stück felsiger Küste in goldigem Abendglanz, stets ähnliche Motive, immer kühl, aber auch immer geschmackvoll. Die Achenbach-Gude'sche Richtung, die in Gegensatz zu der klassisch-heroischen Landschaftsmalerei stehen wollte, war ihrer Tendenz nach realistisch, legte auf die Form weniger Wert als auf die Farbe, ohne sich von dem konventionellen Kolorismus los zu machen. Ihr Zusammenhang mit der Romantik sprach sich zum Teil in der Wahl von Motiven und Stimmungen aus.

Leistikow schloss sich mit seinen landschaftlichen Motiven zunächst an seinen Lehrer Gude an. Auch er malte Ufer- und Küstenbilder — ohne besonderen poetischen Stimmungsreiz. Ziemlich nüchtern betrachtete er die Natur wie ein echter Niederdeutscher. Was ihn besonders anzog, das waren Farben- und Luftprobleme: zusammengeballte Wolkenmassen, deren Tinten von Schwarz bis zu einem hellen Grau spielen, Wasserspiegelungen mit ihren koloristischen Reizen. Der bräunliche Ton, der den Gude'schen Bildern anhaftet, fehlte bei ihm völlig. Die seinigen waren hell und freundlich. Ängstlich suchte er den Erscheinungen der Natur gerecht zu werden. Nicht selten verfiel er dabei in Kleinlichkeit. Er wählte meist umfangreiche Landschaftsausschnitte, gab weite Übersichten. Hinter dem Wasser, fern am Horizont ist zuweilen noch einmal Land zu sehen. Dort ist das einzelne dem Auge nicht mehr wahrnehmbar. Die Objekte wirken nur noch als Silhouetten. Die reine Form kommt ganz zu ihrer Geltung. Da offenbart sich zuerst des Künstlers feines Stilgefühl.

Als Leistikow an der Akademie studierte, war in Berlin bereits eine neue Ära für die Kunst ange-

Digitized by Google

brochen, ganz in der Stille. Max Liebermann hatte den Mut, die Natur nicht unter Vermittelung irgendwelcher vorhergehender Künstler oder Kunstanschauungen zu betrachten, sondern die Natur selbst als einziges Vorbild anzusehen für die Wirkungen, die er erzielen wollte. Er war viel umhergekommen, hatte in Paris und in Holland gearbeitet, wo es Maler gab, die sich der Natur mit freierem Blick gegenüberstellten als damals die meisten Deutschen. So trat er mit einem ganz persönlichen Stil in Berlin auf. Alle Erscheinungen der Wirklichkeit wurden Gegenstand seiner Kunst. Er suchte nicht die gesteigerten Effekte, die die Natur in aussergewöhnlichen Momenten unter gewissen Bedingungen hervorbringt. Ein grauer, trüber Tag besass für ihn einen gleichen künstlerischen Reiz wie das mittägliche, ungebrochene Sonnenlicht. Jede Stunde wusste sein feines Künstlerauge anzuziehen. Und da er die Natur meistens hell sah, so suchte er die Bedingungen dafür, sie auch hell malen zu können, festzustellen.

Während die akademischen Kreise sich seiner so wenig schönfärbenden, urwüchsigen Kunst gegenüber ablehnend verhielten, erkannten die Jüngeren, die gewöhnt waren, nicht voreingenommen, mit eigenen sehenden Augen in die Natur zu schauen, den grossen Wert und die epochemachende Bedeutung seiner Malweise und begrüssten ihn als ihren Führer und Meister. Die Anregungen, die er gab, wirkten weithin und teilweise im Verborgenen.

Auch Leistikow wandte sich der Hellmalerei zu. Es bedeutete keinen grossen Umschwung für seine Kunst. Er hatte die Natur niemals braun in braun gesehen. Sein Auge schärfte sich seit dem Ende der achtziger Jahre immer mehr für Valeurs. Wirken seine ersten Bilder schwer und hart, so ging er nun immer mehr auf einen verfeinerten Kolorismus aus. Neue Kräfte, neue Anregungen schöpfte er stets aus dem Verkehre mit der Natur selbst. In jedem Sommer zog er aufs Land hinaus und füllte seine Skizzenbücher mit Studien. Seine Motive wurden die denkbar einfachsten: eine Wiese mit Bauernhäusern im Hintergrunde, vorn Enten an einem Tümpel, Getreide- und Kartoffelfelder mit arbeitenden Bauern; auch an den flachen, schilfigen Ufern der Binnenseen liess er sich gern nieder. Diese letzten Motive bevorzugte er namentlich in den ausgeführten Ölgemälden. In diesen Jahren verwendet er auch noch Menschen als Staffage, am liebsten Kinder oder halbwüchsige Mädchen, wovon er später ganz abkommt. Interessant für seine frühe Zeit ist die »Strandpromenade von Helgoland«, vom Jahre 1892, mit Aussicht auf das Felseneiland, dazwischen die brandende See. Einzelne Partien sind hell von der Sonne beleuchtet, die durch weisse Wolken, welche andere Partien in Schatten hüllen, auf die Landschaft herabscheint. Eine vortreffliche Freilichtstudie, von ausserordentlich wahrer Wirkung, in Liebermann'schem Sinne, nur noch etwas schwer und ängstlich gemalt.

Als Leistikow 1889 das Meisteratelier Gude's verlassen hatte, erhielt er gleich im folgenden Jahre eine Anstellung als Lehrer an der Kunstschule in Berlin und wirkte hier bis zum Jahre 1893. Die Sommermonate brachte er in Friedrichshagen am Müggelsee zu. Dieser Ort war damals ein Mittelpunkt für die modernen Dichter und Litteraten. Hier fanden sich Max Halbe, Wilhelm Bölsche, Bruno Wille, Holz, Schlaf, die beiden Harts zusammen; Gerhart Hauptmann lebte in dem benachbarten Erkner. Hier mag Leistikow wohl die ersten Anregungen zu eigener schriftstellerischer Thätigkeit empfangen haben; ein

Walter Leistikow. Düne von Helgoland. 1892

Gebiet, auf dem er ausser einer Reihe von Aufsätzen über Zeitfragen auch einen Roman: Auf der Schwelle (Berlin, Schuster & Löffler 1896) geschaffen hat. In Friedrichshagen lernte er auch seine Gattin, eine Dänin, kennen, die der Wunsch, mit dem jungen litterarischen Deutschland in Berührung zu treten, dorthin geführt hatte.

In der Mitte der neunziger Jahre kam Leistikow's Kunst zu ihrer eigentlichen Reife. Es war nicht seine Sache auf ausgetretenen Bahnen weiterzuwandeln. Er rang mit der Aufgabe, neue, seiner Individualität entsprechende Ausdrucksformen für die Schöpfungen der Natur zu finden. Dass Liebermann, die modernen Franzosen mit ihrem Naturalismus auf der rechten Spur wären, hatte er erkannt. Von der Kunst, die er im Meisteratelier Gude's gesehen hatte, fühlte er sich weit getrennt. Und als sich unter Führung Liebermann's im Anfange des Jahres 1892 eine Vereinigung von einigen Künstlern, die alle mit den Juryverhältnissen der offiziellen Ausstellungen unzufrieden waren, bildete, um eigene, selbständige Ausstellungen zu veranstalten, war auch Leistikow darunter. Diese »Vereinigung der XI« hatte kein bestimmtes künstlerisches Programm, wie wohl schon aus der Teilnahme so verschieden gearteter Maler wie Liebermann, Ludwig von Hofmann, Leistikow, Skarbina hervorgeht. Sie verfolgte nur den Zweck, ihren Mitgliedern Gelegenheit zu geben, ihre Arbeiten in kleineren Ausstellungen dem Publikum möglichst vorteilhaft vor Augen zu stellen. Man mochte nicht mehr darunter leiden, dass von den massgebenden Berliner Künstlern alles Neue, das sich nicht in altgewohnten Geleisen bewegte, mit Misstrauen angesehen und nach Möglichkeit unterdrückt wurde. Wie sehr man Grund hatte, auf der Hut zu sein, zeigte das Schicksal, das im folgenden Jahre dem norwegischen Maler Munch zu teil wurde. Auf eine Einladung des Künstlervereins hin hatte er in dessen Räumen eine Reihe von Bildern ausgestellt. Da diese mit ihrer krassen Eigenart das liebe Publikum zum Widerspruche reizten, so wurde in einer Sitzung des Künstlervereins mit geringer Majorität die Schliessung der Ausstellung proklamiert. Leistikow, der dem, was er auf dem Herzen hat, gern öffentlich Ausdruck verleiht, geisselte unter dem Pseudonym Walter Selber solches Vorgehen in einem Aufsatz in der Freien Bühne, dem Organ der Friedrichshagener Litteraten.

Wer die Ausstellungen der XI mit Aufmerksamkeit verfolgte, dem vermochte sich Leistikow's Entwickelungsgang Schritt für Schritt zu offenbaren. Er trat in die Vereinigung ein als ein noch durchaus suchender und ringender. Verschiedenartige starke Anregungen trugen dazu bei, einer ganz neuen und rein persönlichen Art der Naturanschauung bei ihm zum Durchbruch zu verhelfen.

Etwa zu gleicher Zeit wie der französische Naturalismus in Berlin bekannt wurde, erhielt man von einer anderen, aussereuropäischen Kunst nähere Kenntnis: der japanischen, die in Paris schon längst ihre Triumphe gefeiert und auf Kunst und Gewerbe ihren Einfluss ausgeübt hatte. Künstler wie Liebermann sammelten japanische Kunsterzeugnisse. Von Zeit zu Zeit besuchten Eingeweihte den kleinen Laden des Kunsthändlers Pächter, um sich an dem Farbenzauber japanischer Holzschnitte zu berauschen. Die japanische Flächenkunst verband in der Wiedergabe der Landschaft starke koloristische Effekte mit einer andeutend skizzierenden Darstellungsweise. Die reine Form gewann unter den Händen der japanischen Künstler eine wunderbare Ausdrucksfähigkeit. Ihre Silhouetten redeten eine eigene, märchenhafte Sprache und zeugten von feinster künstlerischer Sensitivität. Die lachende, jubelnde Farbenpracht musste die an die braunen Töne der Galeriebilder gewöhnten Augen europäischer Beschauer verblüffen. An Leistikow, der schon im Anfange der neunziger Jahre sich aus dem blossen Naturalismus herauszuarbeiten trachtete, konnten die im höchsten Grade dekorativen japanischen Kunstwerke nicht spurlos vorübergehen.

Andere weitgehende Anregungen empfing er auf einer Reise nach Paris im Frühjahr 1893. Er hat diese Eindrücke im Juliheft der »Freien Bühne« geschildert. Hauptsächlich die grossen dekorativen Arbeiten von Besnard und Puvis de Chavannes begeisterten ihn. In Puvis de Chavannes besonders fand er einen Meister, dessen Art der Naturanschauung der seinigen verwandt war. Bei Puvis gaben die Landschaften nur einen stimmungsvollen Schauplatz ab für seine dekorativen Figurenbilder. Er trachtete bei Wiedergabe der Natur nach deren grossen, ruhigen Formen. Die Landschaft erscheint bei ihm als ein harmonisches, weitflächiges Gebilde mit starker Formenausprägung.

Solchen Einflüssen, die ihn auf den dekorativen Wert der Naturformen hinwiesen, zeigte sich Leistikow, dessen Streben aus dem Naturalismus und über den Naturalismus hinausdrängte, durchaus zugänglich. Seine künstlerische Veranlagung wies ihn auf eine gleiche Bahn. Als er um die Mitte der neunziger Jahre mit seinen neuen Schöpfungen an die Öffentlichkeit trat, sagte man teils vorwurfsvoll, teils bewundernd, er stilisiere jetzt die Natur. Er stilisierte auch, aber die Art seines Stilisierens war ganz etwas anderes als das, was die deutschen Maler der klassischen und heroischen Landschaften gethan hatten. Von ihren Zielen waren die seinigen weit entfernt. Durch seine naturalistische Ausbildung hatte er einen zu guten Grund gelegt, um der Natur ausser ihr liegende Gesetze vorschreiben zu wollen. Er sehnte sich nicht jenseits der Berge, um ihm entsprechende Motive zu finden. Alles bot ihm der Boden der Heimat. Was Böcklin einmal nach den von Schick geführten Tagebüchern ausgesprochen hat: »man müsse nur nicht seine Ideen in die Natur hineintragen wollen, sondern sich von der Gegend selbst anregen lassen«, das diente auch ihm als Prinzip. Er prägt der Natur nicht einen Stil auf, sondern die Natur enthüllt ihm ihren Stil.

Das Verhältnis des Menschen zur Landschaft ist je nach seiner Individualität und Veranlagung verschieden. Ebenso ist das künstlerische Sehen der Natur bei den einzelnen Individuen ein höchst wechselndes. Der eine fühlt sich durch die temporären,

WALTER LEISTIKOW HAFEN MIT WOLKENSPIEGELUNG

Digitized by Google

variablen Reize der Landschaft besonders angezogen und bemüht sich, seine Augenblicksimpressionen in einer dem empfangenen Eindruck möglichst nahe kommenden Weise wiederzugeben. Bei anderen spielen bei der Betrachtung der Landschaft mehr psychologisch-associative Momente mit. Sie werden angeregt, den Naturerscheinungen menschliche Eigenschaften beizumessen, sie in einem gewissen Sinne zu anthropomorphisieren und glauben, in ihrem Verhalten psychische Zustände, die den unsrigen verwandt sind, zu erkennen. Nun recken sich Felsen bedeutend- und Uninteressantmachen aller Nebensachen«. Jedes Komponieren bedingt ein gewisses Stilisieren. Das Stilisieren hat F. Th. Vischer in seinen nachgelassenen Vorträgen: »Das Schöne und die Kunst« mit ähnlichen Worten wie Böcklin erklärt: »Ein Künstler, der Stil hat, erfasst einen Gegenstand in seinem Mittelpunkt und legt in ihn die Gewaltigkeit, die in ihm selber lebt; er scheidet das Unwesentliche, Kleine, Zufällige aus und stellt die wesentlichen Züge in grossem Rahmen und mit festen, markigen Zügen vor Augen.«

Walter Leistikow. Nordische Landschaft

wie Riesen in die Lüfte, Bäume erheben stolz ihr Haupt, eine Ebene breitet sich in ruhigem Frieden aus, Wolken irren rastlos am Himmel entlang. In dieser Weise wirken die Naturobjekte, wenn der Blick mehr auf die Totalität ihrer Erscheinung gerichtet ist und über das Momentane und Zufällige hinwegsieht. Auf ihre einfachen Formen zurückgeführt gewinnen sie auch eine besondere dekorative Bedeutung. Ornamente entstehen aus Naturerscheinungen durch Vereinfachung, Konzentrierung ihrer Formen. Das ganze Komponieren besteht, wie Böcklin es einmal treffend ausgedrückt hat, in nichts anderem als im »Bedeutendmachen eines Stoffes durch Unterordnung und Un-

Leistikow's Stilisieren ist ein Unterdrücken des Nebensächlichen. Die Natur verändert er nicht willkürlich, einer vorgefassten Idee zu Liebe, sondern vereinfacht sie. Er stilisiert aus der Natur heraus, nicht in sie hinein. Indem er ihr ihre dekorativen Reize entlockt, verlässt er doch niemals den Boden realer Naturanschauung.

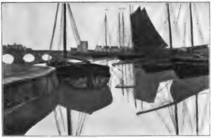
Er ist nichts weniger als ein einseitiger Formstilist. Die Form ist für ihn nicht etwas Absolutes, etwa wie die Verkörperung einer platonischen Idee, sondern gewinnt ihren Wert erst durch ihre momentane farbige Erscheinung. Von dieser geht er stets in erster Linie aus. Indem er die Form durch eine

Digitized by Google

Walter Leistikow. In den Dünen. Pastell

Walter Leistikow. Grunewaldsee. (Verlag der Photogr. Gesellsch. Berlin)

Digitized by Google



Walter Leistikow. Hafen

In seiner Jugend hat Leistikow starke koloristische Effekte bei seinen Bildern eher vermieden. Seitdem er sich um die Mitte der neunziger Jahre seinen neuen Stil geschaffen, reizte es ihn auch die Natur in besonderen Weihestunden zu belauschen. Sein bevorzugtes Gebiet wurden die Fichtenwälder in der Nähe von Berlin. Er liebte es die stämmigen Waldriesen zu malen, wenn gegen Sonnenuntergang ihre Farben zu höchster Intensität gesteigert sind. Dann glühen die Stämme und Äste in brennendem Rot, und über den Stämmen lagern in tiefem dunklem Grün die Baumkronen, zu einer festen Masse sich zusammenschliessend. Es tritt gleichsam das Gerippe der Bäume klar zu Tage; ihre Formen ergeben eine prachtvolle Silhouette. Oft breitet sich im Vordergrunde die spiegelglatte Fläche eines Sees aus, eines jener dunklen märkischen Binnenseen, über denen ein geheimnisvoller Zauber zu walten scheint. Ein reizvoller Kontrast bildet sich heraus, wenn sich, wie im ersten Frühling, neben den hochragenden Kiefern, die so streng und begehrlich ihre vereinzelten Äste recken, zarte Bäumchen mit flockigem Laub und Blüten vor einem Walde, der wie eine Mauer den Hintergrund abschliesst, bescheiden und duftig erheben.

In seinen Motiven ist der Künstler schier unerschöpflich. Immer neue Reize weiss er dem Walde abzugewinnen. Ob er nun, mitten im Dickicht stehend, die Bäume gleichwie die ragenden Säulen eines Domes ernst und eindrucksvoll emporführt, indem er die Kronen durch den oberen Bildrand ab-

farbige Behandlung zur Geltung und zu voller Wirkung bringen will, fasst er mehr die grossen Farbenkomplexe ins Auge, als dass er sich, wie dies von vielen Modernen geschieht, auf eine zu weit gehende Auflösung, Zerlegung und Spaltung der Farben einlässt. Seine Bilder sind alle von vornherein in Farben und für Farben gedacht, auf breite Flächen hin angelegt. Nichts Zeichnerisches haftet ihnen an. Im Kolorismus liegt seine eigentliche Bedeutung. Weniger Hervorragendes leistet er in der Radierung. Er hat auch nur verhältnismässig selten das Bedürfnis gefühlt sich in ihr auszusprechen, und dann meist bei besonderen Anlässen und auf bestimmte Aufforderungen hin. Die Skizzen, die er vor der Natur schafft, sind fast immer in Farben (Aquarell und Gouache) ausgeführt. Hat er ja einmal eine Zeichnung, wie die abgebildete Kohlenskizze, entworfen, so ist sie ganz breit und grosszügig gehalten, von grandioser Wirkung.

Den eigentlichen Reizen der Aquarelltechnik, wie sie z. B. die modernen Holländer in so hohem Grade zu enthüllen vermochten, ist er in seiner ersten Periode mehr gerecht geworden als späterhin. Seine frühen Aquarelle haben etwas von dem Feuchten, Schimmerigen, Duftigen, das gerade diese Technik hervorzubringen gestattet. Später werden sie effektvoller, mehr auf starke Farbigkeit und Kontrastwirkungen hin angelegt. Die Gouachefarben sprechen bedeutungsvoll mit. Es werden glänzende Wirkungen, beinahe wie mit Ölfarben, erzielt.

Walter Leistikow. Haus im Grunewald

Digitized by Google

WALTER LEISTIKOW — FLUSSLANDSCHAFT

Walter Leistikow. Wisby. Dekoratives Gemälde

schneidet, ob er den Blick des Beschauers über eine weite, öde, herbstliche Fläche schweifen lässt, über der sich schweres Gewölk zusammenballt, oder sein Auge auf einen lauschigen Park am Rande des Waldes lenkt, über dessen Mauer sich hängendes Grün zum Wasser niederneigt — über dem Wasser eine einsame, gewölbte Brücke.

Als Maler des Grunewaldes ist Leistikow zuerst weiter bekannt und berühmt geworden. Man hatte früher kaum geahnt, dass der bescheidenen Gegend in der Nähe von Berlin so reizvolle Effekte zu entlocken wären, dass auch hier eine Grossartigkeit zu finden ist, sobald ein sensibles künstlerisches Auge sie zu suchen versteht. Die früheren Maler, die Rompilger, hatten dafür keinen Blick gehabt. Über die arme, verachtete Mark breitete sich am Ende des 19. Jahrhunderts ein zwiefacher künstlerischer Glanz. Ein Dichter erstand ihr in Theodor Fontane, ein Maler in Walter Leistikow.

Seit einigen Jahren wohnt Leistikow allsommerlich in seinem geliebten Walde, in einem kleinen, lauschigen Häuschen. Aber nicht den ganzen Sommer hält es ihn dort, denn noch eine andere Liebe hat der Künstler, die Liebe seiner frühesten Jugend, der er auch später treu geblieben ist: das Meer.

So zieht er denn in jedem Jahre, wenn die heisse Zeit herankommt, an die Küste, nach Dänemark, Norwegen oder Schweden, um seine Sehnsucht nach dem Meere zu stillen. Am liebsten malt er die See, wenn sie still und regungslos in ruhiger Majestät daliegt. Er nimmt gewöhnlich seinen Standpunkt nicht so, dass er nur das offene Meer vor sich hat, sondern dass noch Stücke Landes sichtbar sind, die für die Bildwirkung bedeutend mitsprechen. Manchmal erscheint ganz in der Ferne wieder ein Stück Küste, auf dem sich vereinzelte Bäume erheben, fast aller Materialität entkleidet und gespensterhaften Schatten gleichend. Von eigenartigstem Reize sind seine Dämmerungs- und Nachtbilder, wenn sich zwischen dunkle, wie Silhouetten wirkende Landstriche das spiegelglatte Meer als einzige leuchtende Fläche schiebt.

Eine besondere Spezialität bilden die Hafenbilder. Da war es das Problem der Spiegelung im ruhigen und leicht bewegten Wasser, das ihn reizte. Die Schiffe mit ihrem bunten Anstrich, ihren Segeln, Masten und Tauen bieten dem Auge ein Schauspiel von leuchtender Farbenpracht. Sanfter und gedämpfter erscheinen die Farben in der klaren Flut. Von besonderer Schönheit und Eigenart sind die Wolkenspiegelungen, wenn der blaue Himmel mit weissen Wolkenmassen in mattem Glanze aus dem feuchten Elemente auftaucht. Einige der Hafenbilder gehören zu den glücklichsten Schöpfungen des Künstlers. Da sind Schiffe, Wasser und Land in wunderbaren Farbensymphonien vereinigt.

Digitized by Google

Walter Leistikow. Norwegisches Gebirge

Im Laufe seiner Entwickelung hat Leistikow sein Darstellungsgebiet immer mehr erweitert. Neben dem Meer hat er dessen Umgebung, die Dünen, in das Bereich seiner künstlerischen Beobachtungen gezogen. Er giebt entweder einen kleinen Ausschnitt aus der Landschaft und sucht dann die Stimmung der Öde, die über solch einem sandigen, gestrüppreichen Dünenwinkel lagert, zum Ausdruck zu bringen. Oder aber sein Blick richtet sich auf eine ganze Reihe der hügeligen Erhebungen; dann weiss er eine wunderbare harmonische Zügigkeit im Verlaufe dieser Sandberge zu entdecken. Mit Wohlgefallen schmiegt sich das Auge des Beschauers dem melodischen Auf- und Absteigen der Linien an und sieht hier und da über den Senkungen der Hügel einen Streifen schimmernden Meeres aufleuchten.

Die Reichhaltigkeit der Motive Leistikow's im Rahmen dieser kurzen Betrachtung zu schildern, ist nicht möglich. Er hat sich vor Einseitigkeit zu bewahren gewusst und durchmisst mit offenem künstlerischem Blick die verschiedensten landschaftlichen Gebiete. Jeder Gegend weiss er einen besonderen für sie charakteristischen Reiz abzugewinnen, den er in ihrer koloristischen und dekorativen Wirkung findet. Das nordische Hochgebirge hat in ihm besonders in der letzten Zeit einen feinfühligen Schilderer gefunden. Und er hat die Wiedergabe majestätischer Schneeberge, die einem durch phantasielose Vedutenmaler verleidet war, wieder zu Ansehen gebracht.

Noch einer besonderen Gattung von Bildern wäre zu gedenken, der rein dekorativen Landschaften. Hier hat der Künstler in der Abstraktion von allem Zufälligen den letzten Schritt gethan. Die Form, befreit von allem Nebensächlichen und durch intensive Farbe zu höchster Wirkung gesteigert, kommt in ihrer reinen, majestätischen Schönheit zur Geltung. Diese Gattung von Werken beansprucht nichts weiter als eine dekorative Bedeutung. Es war nur natürlich, dass sie auch kunstgewerblich verwertet wurde. In den Entwürfen für Wandteppiche ist er besonders glücklich gewesen. Er hat der erst vor kurzem zu neuem Leben erweckten Handweberei höchst zweckentsprechende und wirkungsvolle künstlerische Vorwürfe geliefert und diesem Gebiete die dekorative Landschaft, indem er sie auf breite Flächen und starke Farbengegensätze hin anlegte, in geeigneter Weise zugänglich gemacht.

Digitized by Google

Auch sonst hat er sich in verschiedenen kunstgewerblichen Zweigen bethätigt. Seine sehr spärlichen Möbelentwürfe gehören nicht zu seinen gelungenen Schöpfungen. Er hat das wohl selbst eingesehen; denn wie wenige ist er sich der Grenzen seiner Begabung bewusst. Und es war ein Glück für ihn, dass er sich nicht von dem Strudel der modernen kunstgewerblichen Bewegung mit fortreissen liess, der so manche Maler verschlungen hat.

Nur *einer* Beschäftigung für das Kunstgewerbe ist er auf die Dauer treu geblieben: dem Entwerfen von Friesen schliesst er eine grössere Fülle von Motiven zu einer fortlaufenden, bunt bewegten Reihe zusammen. Leistikow's Tapeten haben ebenso wie seine Bilder etwas Strenges, nichts Einschmeichelndes. An grosser, für sich sprechender dekorativer Wirkung kommen ihnen in Deutschland nur wenige Leistungen auf diesem Gebiete gleich.

In jeder Arbeit Leistikow's spricht sich eine ungewöhnlich kräftige, voll entwickelte Individualität aus. Er hat sich niemals von anderen ins Schlepptau nehmen lassen, niemals seine künstlerische Über-

Walter Leistikow. Kohleskizze

Tapetenmustern. Die Firma Adolf Burchardt Söhne in Berlin hat es verstanden, seine Fähigkeiten für dieses Gebiet auszunutzen. Er zeigt sich dafür in hohem Masse geeignet. Welche Prinzipien ihn leiten, darüber hat er sich selbst einmal im kunstgewerblichen Beiblatt dieser Zeitschrift ausgesprochen. Die Dekorierung der Fläche, die Stilisierung der Form ist ja sein eigenstes Gebiet. Seine Muster setzen sich aus phantastischen oder Pflanzenmotiven zusammen. Er verteilt immer nur wenige Ornamente auf die Fläche, so dass das Gesamtbild ein sehr klares, ruhig wirkendes ist. Nur in den oberen

zeugung auf Anregungen hin aufgegeben, die von aussen an ihn herantraten. Dass er sich, als er sich in einer Gärungsperiode befand, mit offenem Auge in die neuen Errungenschaften seiner Zeitgenossen vertiefte, that seiner Originalität niemals Abbruch. Er hat nicht wie Liebermann oder Puvis gemalt, sich nicht dem Japonismus in die Arme geworfen. Er ist auch nicht dem Impressionismus verfallen, der damals, als sich Leistikow in der Entwickelung befand, von vielen und ihm Nahestehenden als die allein seligmachende »Richtung« gepriesen wurde. Der Stil, zu dem er durch eine Reihe von Jugendversuchen hin-

Digitized by Google

durch gelangte, ist ein ganz persönlicher Ausdruck seiner Individualität. Er ist durch ihn und von innen heraus entstanden, durch keinerlei äussere Einflüsse bedingt.

Seine Kunst vermeidet alles Raffinierte, alle starken, die Bestimmtheit der Form aufhebenden Farbendifferenzierungen. Ihn beherrscht jener der germanischen Kunst seit Dürer und noch früher eigene Drang nach Klarheit und Bestimmtheit. Er betrachtet die Natur nicht als ein Objekt für spitzfindige Beobachtungen; er lässt sich von ihr rühren und hinstellt. So ist ein fertiges Bild die künstlerische Verarbeitung empfangener Natureindrücke und wirkt deshalb wahr. Künstlerische Wahrheit ist aber dann vorhanden, wenn ein Künstler uns durch zielbewusste Anwendung seiner Mittel in seinen Bann zu zwingen weiss, wenn seine Idee zu reinem künstlerischem Ausdruck kommt, wenn dem Kunstwerk eine dieser Idee entsprechende innere Gesetzmässigkeit anzuhaften scheint. Leistikow's Werke sind im besonderen von der Idee getragen, ihren Bestimmungsort zu schmücken. Sie schlagen vielfach einen feierlichen, festlichen Ton

Walter Leistikow. Dekorative Landschaft. Für ein Speisezimmer

reissen, klagt und jauchzt mit ihr, denn er ist ein Dichter in Farben und durch Farben. Niemals wird er zum Sklaven der Natur; er unterwirft sich ihr nicht, gleichsam willenlos, sondern stellt ihr gegenüber immer sein persönliches Ich in den Vordergrund. Studien, die er vor der Natur entworfen, dienen ihm nur als Unterlage für auszuführende Gemälde, in denen er nach einer geschlossenen Bildwirkung trachtet. Sie sind für ihn Material, weiter nichts. Im Atelier folgt erst die umfassende künstlerische Arbeit. Hier übernimmt die Phantasie die Führung. Das ganze wird in den Dienst einer künstlerischen Berechnung gean. Er ist sich darin mit Böcklin einig, dass das Bild eine dekorative Bedeutung haben soll. Soll eine Landschaft in gewisser Weise dekorativ wirken, so muss sie monumental sein, muss Stil haben. Zarte lyrische Stimmungen kommen bei ihm kaum zum Vorschein. Seine Arbeiten geben weniger Kunde von augenblicklichen subjektiven Gefühlen, als dass sie Offenbarungen eines starken Eigenwillens sind, der ein ganz bestimmtes allgemeines Verhältnis zur Natur und ihren Erscheinungen gewonnen hat und dem in überzeugender Weise Ausdruck zu verleihen weiss. Dieses Verhältnis braucht deshalb kein kühles, objek-

Digitized by Google

tives zu sein; es äussert sich nur mehr in einer Hingabe an das ganze, als an die vorübergehende Erscheinung. Ein Hang zum Grossen, Erhabenen charakterisiert seine Kunst. Dieser Zug ins Grosse befähigt ihn besonders zur monumentalen Malerei, die ja von allen Zufälligkeiten absehen und fest und bestimmt wie eine geschlossene Weltanschauung auftreten muss. Er hat von der Natur eine monumentale Vorstellung und weiss mit seinen malerischen Mitteln, die alle auf *ein* Ziel gerichtet sind, dieser Vorstellung einen bedeutungsvollen künstlerischen Ausdruck zu verleihen. Seine Kunst schreit nach grossen Flächen. Möchte man in seiner Heimat diesen Schrei vernehmen, ihm Wände zur Bemalung überweisen und ihn so vor eine grosse monumentale Aufgabe stellen. Staat und Kommunen thäten besser daran, solch eine Persönlichkeit mit so ausgesprochener dekorativer Begabung für die Flächendekoration grosser Räume heranzuziehen, als sie wie gewöhnlich durch Historien- oder Genremaler auspinseln zu lassen. Vielleicht würde uns dann der Künstler, der jetzt in der Blüte seiner Jahre steht, noch manche neuen Offenbarungen in Bezug auf die dekorative Landschaftsmalerei zu machen haben.

Digitized by Google

Abb. 1. Rembrandt, Der undankbare Knecht

DAS WALLACE-MUSEUM IN LONDON

VON J. P. RICHTER IN LONDON

DIE Menschen in Disraeli's Romanen sind alle ausserordentliche Menschen; sie haben weltumfassende Pläne, sind aussergewöhnlich begabt und meist auch grenzenlos reich. Als Disraeli bei einem Besuche von Hertford House seinen Namen in das Fremdenbuch einzutragen von Sir Richard Wallace aufgefordert wurde, that er es mit dem bezeichnenden Zusatze »Beaconsfield in this palace of fancy, beauty and taste«. Seine hochgespannten Erwartungen waren übertroffen, und dieselbe Erfahrung mit sich wird jeder kunstverständige oder auch nur kunstsinnige Besucher machen. Es ist das nicht nur ein erster Eindruck; ein noch so häufiger Besuch kann ihn nicht abmindern. Von wie wenig Museen kann ein Gleiches gesagt werden! Der Gründer der Sammlung, der vierte Markgraf von Hertford, war in erster Linie ein Mann des guten Geschmackes, dem unter den schönen Dingen nur die besten gut genug waren, und der darum alle Sturmangriffe der Kunsthändler abschlug, welche ihm die festgezogene Grenzlinie zwischen dem Schönen und dem nur Interessanten, zwischen Kunstwerken und Kuriositäten verwischen wollten. Er hatte England den Rücken gekehrt und lebte ein Einsiedlerleben in Paris, umgeben von seinen Kunstschätzen in einem Palast der Rue Lafitte. Die Bereicherung und Vermehrung der Sammlung war sein selbstgestecktes Lebensziel. Sir Richard Wallace war dabei seine rechte Hand. Er ist auch sein Erbe geworden, und bei der stark ausgeprägten französischen Gesinnung beider wären die kostbaren Kunstschätze wohl nie nach England gekommen, wenn nicht unmittelbar nach dem deutsch-französischen Kriege die Unsicherheit der Lage in Frankreich eine Bergung der ganzen Sammlung jenseits des Kanals notwendig gemacht hätte. Der Boulevard Richard Wallace beim Bois de Boulogne ist eine Ehrung, welche ihm die Stadt erwiesen hat für thätige Hilfeleistung durch Proviantzufuhr, als Paris sich nicht mehr gegen das deutsche Heer halten konnte. Ein Teil der Sammlungen befand sich damals im Schloss Bagatelle beim Bois de Boulogne. So lange das deutsche Heer vor Paris lag, blieb Bagatelle, obwohl in der Schusslinie der Angreifenden, ganz unversehrt, wahrscheinlich auf höheren Befehl deutscherseits. Als aber die französischen Mobilgarden die deutschen Stellungen einnahmen, um in Paris die Herrschaft der Kommune zu brechen, wurde von ersteren Bagatelle arg verwüstet. Der Schmerz darüber war gross. Diese rücksichtslose Undankbarkeit gegen einen verdienstvollen Freund und Parteigänger der neuen Regierung war für Sir R. Wallace das Signal zur Überführung der Sammlung nach England. Aber in London war

Digitized by Google

Digitized by Google

Palasteinrichtung beibehalten werden oder sollte eine Neuaufstellung unternommen werden nach dem Vorbilde der Industrie- und Kunstmuseen? Man entschied sich für ersteres, und hat wohl daran gethan. Nur wenig bauliche Abänderungen sind gemacht worden zum Zweck der Raumgewinnung. Die früheren Stallungen gaben Raum ab für das Waffenmuseum. Die gemachten Umstellungen von Möbeln sind kaum von Belang. Dagegen glaube ich nicht, dass man wohl daran gethan hat, Bilder umzuhängen. Die frühere Verteilung derselben war, wie die ganze Einrichtung, das persönliche Werk des Sir Richard Wallace, eines Mannes von feinstem Geschmack in diesen Dingen und dazu von lebenslanger Erfahrung. Ich glaube, dass gerade da, wo man seinen Geschmack hat korrigieren wollen, man entschieden fehlgegriffen hat. Um nur eines anzuführen: Das Gleichnis vom Schalksknecht, Rembrandt's Hauptbild, und wohl auch die Perle dieser ganzen Sammlung (Abb. 1), ein grosses dunkles Bild aus später Zeit, hing früher auf der am besten beleuchteten Wand der Galerie, und jetzt auf der entgegengesetzten. Man wollte den Bildern der englischen Schule das beste Licht geben, besonders den Porträts von Reynolds und Gainsborough, und hat sie darum alle dort in scharfes Licht gestellt, nicht gerade, wie mir scheint, zum Vorteil derselben, denn da sie alle sehr hell im Ton sind, würde ihnen das Helldunkel, in dem sie früher hingen, besser stehen. Dazu kommt, dass unmittelbar neben solchen blassen Damenköpfen mit weissgepudertem Haar und weissen Gewändern Rembrandt's Porträt seines Sohnes Titus und verschiedene Murillos hängen, lauter dunkle Bilder, welche solche Gesellschaft gar nicht vertragen, ganz abgesehen davon, dass ein Reynolds mit einem Rembrandt auf die Dauer nicht konkurrieren kann. Die Meinungen hierüber sind freilich geteilt, und Einmütigkeit ist gar nicht zu erwarten, wenn man bedenkt, dass die Bilder der grossen englischen Maler lauter vornehme edle und bestrickend schöne Frauen vorstellen, Rembrandt aber nüchternes Bürgervolk oder die eigene Gambrinusphysiognomie uns vorführt. Die sämtlichen Bilder Murillo's — es sind deren dreizehn — sind in einer Weise mit heterogenen Gemälden zusammengestellt, dass sie nirgends zur Geltung kommen. Freilich halten manche, und so wohl auch das Direktorium der Wallace-Sammlung, den grossen Spanier für nicht mehr recht zeitgemäss.

Abb. 3. Joshua Reynolds, Miss Nelly O'Brien
Wallace-Sammlung London

Doch wir dürfen nicht vergessen, dass die Wallace-Sammlung keine Gemäldegalerie im landläufigen Sinne des Wortes ist. Die Gemälde dienen neben vielem anderen zum Schmucke des Palastes, und darin liegt natürlich eine grosse Schranke für die richtige Aufstellung. Der Überfluss an Meisterwerken kompliziert natürlich die Aufgabe.

Nächst der National Gallery ist die Wallace-Sammlung unstreitig die erste Gemäldegalerie Englands, aber das ist nicht ihre erste und hervorragendste Eigentümlichkeit. Es ist der Palast eines Grand Seigneur, wie ihn kein Millionär, kein Nouveau Riche je sich wird schaffen können. Selbst wo die Mittel vorhanden sind, und wo, was mehr sagen will, auch der Geschmack das Richtige träfe, — wo wollte man das Material für ein solches Ensemble hernehmen? Das oben angeführte Urteil des Lord Beaconsfield beruht keineswegs auf dem Eindrucke allein der Gemälde. Sie sind wohl für niemand die Hauptnote in dem Accord des Gesamteindruckes. Das Porzellan, die Kandelaber und Pendulen, die Bronzen, die Dosen und Miniaturen, vor allem aber das Mobiliar, das alles findet ja nirgends seinesgleichen. Das in fast

zahllosen Exemplaren hier vereinigte und fast auf alle Räume des Palastes verteilte Luxusmobiliar trägt zum grössten Teil das Gepräge der Werkstätten von Boulle, Gouthière und Riesener, jener unübertroffenen Meister aus der Zeit Ludwig's des XIV. und Ludwig's des XV.

Als im Jahre 1793 die republikanischen Gewalthaber Frankreichs die beweglichen Krongüter öffentlich versteigern liessen mit alleiniger Ausnahme der in den königlichen Schlössern befindlichen Gemälde, welche in den Louvre überführt wurden, erwarb der damals in Paris weilende russische Graf Koutscheleff einen grossen Teil des von den Zeitgenossen natürlich missachteten Mobiliares von Versailles und anderen Königsschlössern. Seine kostbaren Erwerbungen sandte er auf seine Schlösser in Russland, und dort verblieben sie, bis vor etwa vierzig Jahren Sir Richard Wallace von dem Marquis of Hertford nach Russland geschickt wurde, dort die ganze Sammlung zu erwerben [1]. Wer jetzt durch die öden Säle des Versailler Königsschlosses wandert, kann sich dessen Vergangenheit rekonstruieren, indem er sich vorstellt, dass die Prachtstücke des Mobiliars der Wallace-Sammlung dereinst jenen Räumen den Reiz intimer Wohnlichkeit verliehen. So wird es begreiflich, dass der Eindruck, welchen die Räume des Londoner Palais auf jeden Besucher machen, ein überwältigender ist, dass es auch keinem späteren Sammler nie möglich sein wird, ähnliches zu erreichen.

Nach seiner äusseren Erscheinung kann der Palast der Wallace-Sammlung in der nüchternen Einfachheit mehr an holländische, als an französische Vorbilder gemahnen: ein Freibau aus Ziegelstein in drei Geschossen, mit der Fassade nach Manchester Square. Schon beim Eintritt in das Vestibul fesselt den Blick das geräumige, durch eine Glaskuppel erleuchtete Treppenhaus mit der oben erwähnten Rampe. Wir befinden uns zwei ungewöhnlich grossen französischen Gemälden gegenüber. Der zarte Farbton, die breite, der lokalen Verwendung entsprechende dekorative Behandlung, die leidenschaftlich bewegte, aber doch klar disponierte Komposition, die Wahl des Sujets und vor allem die Meisterschaft der Ausführung verleihen diesen Bildern einen ungewöhnlichen Zauber. François Boucher schildert hier in

Abb. 4. Tisch im Stile Louis' XV.
Wallace-Sammlung London

1) Ich verdanke diese Mitteilung dem verstorbenen französischen Diplomaten Marquis Melchior de Vogüé, in dessen Familienbesitz sich ebenfalls einige sehr wertvolle Stücke befinden.

Digitized by Google

mythologisch-symbolischen Gruppen mit zahlreichen fast lebensgrossen Figuren den Aufgang und den Niedergang der Sonne. (Abb. 2[1]).

Auf dem einen Gemälde sieht man Apollo in begeisterter Haltung auf den smaragdgrünen Meeresfluten. Eine Nymphe reicht ihm die Leier empor, eine andere bindet ihm die Sandalen. Eine dritte dem Pendant. Der Wagen des Sonnengottes ist am Ziele angelangt. Neckische Genien sind geschäftig, ihn zu erklettern. Apollo, welcher die Leier auf dem Sitz niedergelegt hat, verlässt den Wagen, während Thetis, auf einer Muschel ruhend, dem Gott verlangend entgegen sich wendet.

Freilich hat die Schilderung nichts Heroisches.

Abb. 5. Kommode im Stile Louis' XVI.
Wallace-Sammlung London

schwebt ihm gegenüber über der Flut, die Zügel des schnaubenden Viergespannes in Bereitschaft haltend. Oben in dem nebelerfüllten Äther erscheint Aurora, dem Sonnenwagen vorauseilend und Rosen im Schoss haltend, während über Apollo ein fackelhaltender Genius aufsteigt.

Leicht bewegte See bildet die Scenerie auch auf

1) Die Abbildungen 1, 2, 3, 6 und 7 sind nach Photographien von W. A. Mansell & Co. in London hergestellt.

Das Elegante, und mehr noch das Galante, ist und bleibt die Sphäre der künstlerischen Vorstellungen Boucher's. Schmachtende Sehnsucht liegt in den Blicken der gliederweichen Götter, während oberhalb in Wolken graziös schwebende Genien ein weitflatterndes blaues Tuch — wohl eine Andeutung des Nachthimmels — wie eine Bettgardine aufraffen. Die dunkelglühende Sonnenscheibe taucht rechts hinter Gewölk in die Fluten. Im Vordergrund sieht man hier wie im ersten Bilde schlanke, schöngestaltete

Digitized by Google

Abb. 6. Rembrandt, Bildnis seines Sohnes Titus Wallace-Sammlung London

Nymphen, die Wasser durchstreichend, dabei den Reiz ihrer Glieder enthüllend.

Die beiden Gemälde sind auch in historischer Beziehung merkwürdig. Im Jahre 1753 hatte Boucher nach dem »Livret« des Pariser Salons diese grossen Kompositionen zur Ausstellung gebracht, und es wird darin ausdrücklich bemerkt, dass sie bestimmt waren, von Cozette und Audran in der Gobelinfabrik als Vorbilder zu Tapeten zu dienen. Dies geschah indes nicht. Auf die Gemälde war die Marquise de Pompadour aufmerksam geworden. Sie erwarb dieselben. Pierre Remy, der Verfasser des »Catalogue des Tableaux de feu Madame la Marquise de Pompadour« (1766) sagt von ihnen: »Ich habe öfter den Künstler sagen hören, dass sie zu den Bildern gehören, die ihm am besten gelungen seien. Das Urteil eines so bescheidenen und so wenig von sich eingenommenen Künstlers, wie es Monsieur Boucher ist, verdient Glauben. Übrigens Leute von Urteil und ohne vorgefasste Meinung bestätigen das.« Als ebendiese Gemälde im Jahre 1866 am Boulevard des Italiens ausgestellt waren, schrieb darüber Thoré (Burger) in der »Gazette des Beaux Arts«: »Zwar ist Phoebus schrecklich manieriert. Das männliche Geschlecht ist nicht Boucher's Stärke. Aber die jungen Mädchen sind mehr oder minder götterhaft und entzückend, zumal die blonden Nymphen, auf Wellen sich schaukelnd, den Blick auf den lichtstrahlenden Gott heftend, während er zu seiner Reise um die Welt sich anschickt«.

Wir haben bei diesen Bildern länger verweilt, denn sie sind ein Brennpunkt des Gesamteindruckes der Räumlichkeiten überhaupt. Auch die übrige Dekoration des Treppenhauses mit Gemälden ist paarweise korrespondierend in gegenseitige Beziehung gesetzt, doch die Gemälde selbst sind von geringerer Bedeutung.

Es ist eine charakteristische Eigentümlichkeit des Palastes, dass das Treppenhaus mit dem Vorraum der Gemächer des ersten Stockwerkes nicht ein Sammelplatz von Minderwertigem ist. Das Niveau künstlerischer Qualitäten ist wie auf allen Gebieten, so auch in allen Räumlichkeiten das gleiche. Vestibül und Treppenhaus sind nicht wie anderwärts in der Ausstattung als die Region der Bedienten und Passanten gekennzeichnet, als Vorhof zum Sanctuarium. Man hat diesen tonangebenden ursprünglichen Charakter des Palastes jetzt dadurch beeinträchtigt, dass man an Stelle der kostbaren »Pendule de Lyon«, einem einzigartigen Kunstwerke von drei Meter Höhe unterhalb der genannten Bilder Boucher's, die Büste der Lady Wallace und über derselben eine geschmackwidrige Inschrifttafel angebracht hat, welche ihre Verdienste preist, flankiert von der gleich schlechten Büste des Sir Richard Wallace und der des Marquis of Hertford, wie zweier stummer Zeugen. Man wird zugeben, dass diese Gruppierung ihr Bedenkliches hat, so lange die Geschichte dieser reichsten und bedeutendsten Privatsammlung der Welt ein ungeschriebenes Buch ist.

Wir müssen selbstverständlich darauf verzichten, bei der Beschränkung des Raumes ein Gesamtbild

Abb. 7. George Romney. Mrs. Robinson (Perdita) Wallace-Sammlung London

der Sammlung dem Leser vorzuführen. Mit einer katalogartigen Aufzählung auch nur der Hauptwerke ist den meisten wenig geboten. Wir beschränken uns daher auf einige Bemerkungen über die Sammlung der Gemälde, doch nicht ohne vorher auf einige Hauptstücke des Mobiliars hinzuweisen, über dessen Geschichte wir bereits das Nötige gesagt haben. Die beifolgende Abbildung 8 veranschaulicht einen der grössten Schränke in dem Palast, ein Meisterwerk des Stiles Ludwig's des XIV. von André Charles Boulle. Die zwei Meter lange und drei Meter zehn Centimeter hohe Frontfläche, welche ein dachförmiger Aufsatz bekrönt, wird von einem pilasterartig vortretenden Mittelbau durchschnitten, welcher als Uhrschrank dient. Das Zifferblatt ist als Bekrönung in einen schildförmigen Rahmen gesetzt, um den drei Genien gruppiert sind. Dem links am tiefsten sitzenden ist ein Hahn beigegeben mit aufwärts nach dem Zifferblatt gewandtem Kopf. Ein Köcher mit Pfeilen liegt neben dem zur Rechten. Der oben schwebende dritte wirft dem zweiten Blumen in den Schoss. Im übrigen beschränken sich die plastischen figürlichen Dekorationen auf den strengen Janus- oder Saturnkopf mit aufgesetztem Stundenglas, den Mittelpunkt der Schrankfläche bildend, und auf die ebenfalls in or moulu ausgeführten schwebenden Genien im oberen Flächenschmuck der Flügelthüren. Die Gesetzmässigkeit in dem komplizierten Aufbau der Flächendekoration, bei der natürlich die Inkrustationen überwiegen, und die Originalität in dem phantastischen Spiele der Ornamentik sind charakteristische Eigentümlichkeiten der Boulle'schen Arbeiten. Von der Delikatesse und Präzision der Ausführung vermag die Abbildung kaum eine Vorstellung zu geben.

Abb. 8. Schrank von Ch. A. Boulle
Wallace-Sammlung London

Einen ähnlichen, einfacher gestalteten Schrank sieht man im Hintergrund der Abbildung 4. Der davor stehende Tisch von zwei Meter achtunddreissig Centimeter Länge und ein Meter zwölf Centimeter Breite zeigt Stilformen aus dem Beginne der Regierung Ludwig's des XV. Die Füsse und Wandungen des Tisches aus Birnbaumholz sind unter anderem verziert mit herabhängenden Guirlanden aus vergoldeter Bronze, Lorbeergewinde imitierend, und aufs feinste ciseliert. Auf der Tischplatte stehen drei kostbare Sèvresvasen; die mittlere derselben ist eines der seltenen Exemplare des »Vaisseau à mat«. Die beiden ähnlichen zu den Seiten stehenden Vasen mit Elefantenköpfen an Stelle der Henkel haben oben Leuchteraufsätze. Nicht minder beachtenswert sind die an den Enden aufgestellten dreiarmigen Leuchter mit einer Urne als oberem Abschluss, wegen der harmonischen Komposition in weichem Linienfluss. Am Leuchterfuss leisten drei Hermen von Genien den Dienst der Karyatiden. Unterhalb sind Löwenköpfe angebracht.

Ein Prachtstück aus der Zeit König Ludwig's des XVI.

Digitized by Google

ist die Kommode (Abb. 5), welche die Bestimmung eines Coffre de Mariage gehabt hat und der Königin Marie Antoinette gehört haben soll. Den Untergrund der Seitenwandungen bildet eine Täfelung aus japanesischen lackierten Hölzern, von dem sich die vergoldeten, in Gitterwerk und figürlichen Bildungen bestehenden Bronzereliefs plastisch abheben. So erscheinen in dem mittleren Medaillon die auf dem Köcher des Liebesgottes sich schnäbelnden Tauben auf der Folie kompakter Wolken, wie sie das japanesische Kunsthandwerk besonders wirkungsvoll darzustellen versteht. Neben den Nymphen, welche in den blumenumrankten Nischen scheinbar die Deckplatte stützen, findet die geschmackvolle Komposition der Fläche ihren Abschluss in der scheinbar frei herabhängenden Blumenguirlande, welche wie zu festlichem Schmuck von der unteren Leiste der Kommode frei schwebend angebracht ist. In Bronzeguss hergestellt, ist sie mit staunenswerter Präzision in Ciselierarbeit vollendet.

(Ein zweiter Aufsatz folgt.)

EIN BILDNIS VON PIETRO LUZZI DA FELTRE

IM Sommer 1889 wurde einem engen Wiener Kreise ein kleines künstlerisch bedeutendes italienisches Bildnis bekannt, auf das man keinen Reim wusste. Man kam über das allgemeine Urteil nicht hinaus: venetianisch, aber von keinem der Meister, die uns aus den Galerien bekannt sind. In ähnlich unbestimmter Weise äusserte sich mündlich auch Morelli-Lermolieff, der damals Wien besucht hatte, über das Bildchen. Es gehörte dem Grafen Franz von Falkenhayn, war im Schloss Walpersdorf vorgefunden worden und nur für kurze Zeit behufs Restaurierung und Begutachtung nach Wien gekommen. Ich gab mir damals viele Mühe, eine Benennung zu ermitteln. Lag doch eine ganz bestimmte Anregung dazu vor. Denn in unzweifelhaft alten Zügen trägt das Täfelchen auf der Hinterseite eine Inschrift, die augenscheinlich den Namen des Künstlers durch Kürzungen andeutet und ein bestimmtes Datum enthält. Innerhalb eines geschweiften Schildchens finden wir nämlich in sicheren Strichen hingesetzt, folgendes: »DIE PRIMO MENSIS SEPTENBRIS MCCCCCVIIII P°. D^A. F.«, das, soweit es möglich ist, hierneben nach einer Photographie wiedergegeben ist.

Pietro da Feltre, Bildnis Wien, Sammlung Figdor

Der letzte Strich in der Jahreszahl ist unscheinbar geworden. Unter den Schriftzeilen gewahrt man noch ein kleines Zeichen, wohl ein Monogramm. Man könnte es für einen Fisch halten, der gegen rechts in der Bildfläche schwimmt. Auch anderes kann gemeint sein und ich will erst später eine Deutung dieses Zeichens versuchen.

Nach der alten Inschrift musste der Künstler P—o DA F— heissen. Ich durchsuchte so und so viele Listen von italienischen Künstlern des frühen 16. Jahrhunderts, studierte namentlich die Gruppe venetianischer Maler, aus der das Bildchen ohne Zweifel hervorgegangen ist und kam dabei auf den Namen *Pietro da Feltre* und *nur* auf diesen allein. Eine kurze Nachricht über das interessante Bildnis wurde an die Öffentlichkeit gebracht und zwar im »Monatsblatt des Wiener Altertumsvereins« (1889, Seite 48), das in jenen Jahren, als das kleine Gemälde nach Wien gekommen war, gerade einen vorübergehenden Aufschwung genommen und überdies schon in aller Kürze von dem Vorhandensein des kleinen Stückes Notiz genommen hatte. Das Bildchen ging bald von Wien auf seinen

Digitized by Google

Landsitz nach Walpersdorf zurück und kam dadurch der Kunstforschung gänzlich ausser Sicht. Ich selbst vergass es so weit, dass ich vor einiger Zeit mit einer Erinnerungsvergleichung bei einem italienischen Bildnis der Wiener Akademie keinen Erfolg mehr haben konnte. (Hierzu meine Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen, Liefg. VI. Seite 106.) Das fragliche Porträt mitsamt den Notizen im Monatsblatt des Wiener Altertumsvereins wäre wohl noch lange vergessen geblieben, hätte man nicht im Februar 1902 die Falkenhayn'sche Sammlung versteigert, bei welcher Gelegenheit man das Täfelchen des Pietro da Feltre wieder zu sehen bekam. Es wurde von der Sammlung der Herren Brüder *Figdor* erworben und Herrn Dr. Albert Figdor verdanke ich die grosse photographische Nachbildung des Bildnisses selbst und der Inschrift auf der Rückseite. Im Katalog der Versteigerung, die im Wiener k. k. Versteigerungsamte abgehalten wurde, steht unser Bildchen als Nr. 567 verzeichnet, ohne Namen und nur ungefähr dem Antonello da Messina genähert. Die Inschrift der Kehrseite war zwar gelesen, aber nicht gedeutet worden. Deshalb erlaube ich mir, nach Jahren nochmals auf meine Vermutung aufmerksam zu machen, dass wir in dem kleinen Porträt ein *Werk des Pietro da Feltre* vor uns haben.

Nun möchte ich sogleich von dem undeutlichen Zeichen sprechen, das nach unten die Inschrift abschliesst. Die Ähnlichkeit mit einem plump gezeichneten Fische führte mich auf den Deutungsversuch, in dem Zeichen einen »*Luzzo*« zu erblicken. Luzzo bedeutet im venetianischen Dialekt den Hecht (esox lucius des Linné). Sollte mit dem Zeichen wirklich ein Hecht gemeint sein, so hätten wir es mit einem redenden Monogramm zu thun, das uns in der venetianischen Kunst nicht sonderlich überraschen kann. Von den zahlreichen redenden Wappen venetianischer Familien (z. B. Gradenigo, Cappello, Colleoni) zu den redenden Monogrammen ist es ja kein weiter Schritt. Der freilich später lebende Paolo Farinato bediente sich eines redenden Monogrammes. Indes will ich mit dem Fischmonogramm nichts beweisen. Es läge nur so

Kehrseite des Bildnisses von Pietro da Feltre
Wien, Sammlung Figdor

Digitized by Google

nahe, das Künstlerzeichen des Pietro Luzzi da Feltre als »Luzzo« zu deuten.

Weit grössere Aussichten auf Zustimmung, als die Auslegung des Monogrammes hat wohl die Benennung Pietro da Feltre, die ich vorschlage. Die Buchstaben sind vollkommen leserlich, auch das kleine ° und ^ der Kürzungen.

Die Abbildung anbei und die ihr beigegebenen Zeilen wollen lediglich das zweifellos interessante Stück den Fachgenossen vorführen als ein Werk, das wohl einmal einen Ausgangspunkt für die Bestimmung der Tafelbilder des Pietro Luzzi da Feltre abgeben dürfte. Eine Studie über Pietro da Feltre ist dabei nicht beabsichtigt. Ich konnte das reiche Material, das Crowe und Cavalcaselle über diesen Künstler zusammengestellt, wie es mir scheinen will, etwas bunt zusammengewürfelt haben, nicht in allen Fällen kritisch durchprüfen. Doch darf ich andeuten, dass mir bisher nichts bekannt geworden ist, was meiner Vermutung irgendwie wesentlich widerspräche. Was uns wichtig sein muss, die Frage nach dem Namen des Künstlers, das lässt sich ja mit Sicherheit beantworten. Es hat einen Maler Pietro Luzzi da Feltre gegeben, der zur Zeit, als unser Bild entstanden ist, thätig war. Crowe und Cavalcaselle teilen nach den urkundlichen Angaben Zanghellini's (im Messagiere tirolese di Rovereto vom 10. April 1862, einem Jahrgang, der mir leider nicht zugänglich ist, der betreffende Band ist in der Wiener Hofbibliothek nicht zu finden) mit, dass Luzzi in Feltre 1474 geboren ist. 1476 dürfte Pietro's Vater nach Zara ausgewandert sein. Wie es scheint, ist Pietro Luzzi da Feltre derselbe Maler, der bei Vasari als Morto da Feltre mit Giorgione in Verbindung gebracht wird. Das Geschichtchen, das Ridolfi erzählt, ist augenscheinlich erfunden[1]).

Einige beschreibende Angaben mögen schliesslich den Eindruck der Abbildung beleben. Die Kleidung ist dunkel, wie gewöhnlich beschrieben wird »schwarz«. Über die linke Schulter scheint der umgelegte Rand eines Mantels zu reichen. Das bauschig getragene Haar, die Zazzera, ist hellbraun und das wohl künstlich so gefärbt, denn die Brauen sind auffallend dunkelbraun. Augen braun. Abmessungen des weichen Brettchens: Höhe 0,292 m, Breite 0,22 m.

DR. THEODOR v. FRIMMEL.

1) Vergleiche Vasari (Milanesi's Ausgabe V, 201 ff), Ridolfi, Maraviglie I, 88 (zweite Ausgabe I, 137). Die Angaben bei Sandrart und Félibien sind abgeleitet. Siehe auch Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei II, 678 und den Berliner Katalog, ferner Repertorium für Kunstwissenschaft XVIII, Seite 284. Nur weniges in den Künstlerlexicis.

ZU UNSEREN KUNSTBLÄTTERN

Georg Erler, dem wir das wunderschöne Schabkunstblatt »Ährensammlerin« unseres heutigen Heftes verdanken, hat sich auf der vorjährigen Dresdner internationalen Ausstellung zuerst in einem grösseren Kreise bekannt gemacht. Seine dort ausgestellte Folge von Radierungen, die ihm später eine goldene Medaille eintrug, zeigt ihn als einen Künstler, bei dem sich feines malerisches Empfinden mit einer ungewöhnlichen Beherrschung der graphischen Ausdrucksmittel aufs Glücklichste verbindet. Neben der von uns veröffentlichten Platte hat eine andere grössere, auf der eine alte Frau eine Ziege füttert, wohl das meiste Lob geerntet. Vortrefflich war auch eine Pariser Kaiansicht. — Erler ist 1871 in Dresden geboren und hat auf der dortigen Akademie unter Bürkner und besonders Kühl seine Ausbildung erfahren.

Max Fabian, der zweite von den heute vorgestellten Künstlern, ist erst kürzlich aus Artur Kampf's Schule an der Berliner Akademie hervorgegangen. Er ist 1873 geboren und hat sich in Berlin ansässig gemacht. Auf der diesjährigen Berliner Ausstellung ist er mit einem Bilde vertreten, das vielen Beifall gefunden hat, es heisst »Feierabend auf der Spree« und ist in einer gesunden realistischen Art gesehen. Neuerdings hat der Künstler angefangen, auf dem lithographischen Stein zu porträtieren, wie unser Kinderkopf zeigt. Auch auf dem Gebiete des Buchschmuckes und der dekorativen Graphik ist Max Fabian mit Erfolg thätig.

»Der Herbst« von *Albert Haueisen* schliesst die Reihe der vier Jahreszeitenbilder, welche wir in diesem Bande der Zeitschrift für bildende Kunst veröffentlicht haben; während die drei anderen Künstler dieses Cyklus — Kallmorgen, Volkmann, Hein — schon zu den bekanntesten Vertretern der deutschen Originallithographie zählen, ist Haueisen dem grösseren Publikum noch weniger bekannt. Erst sein in der Teubner-Voigtländer'schen Sammlung erschienener »Pfälzischer Bauernhof« hat seinen Namen in weitere Kreise getragen. Der Künstler ist 1872 in Stuttgart geboren, hat sich in Karlsruhe und München gebildet und sich dauernd in Karlsruhe niedergelassen, wo er bei dem dortigen Künstlerbunde sich eifrig bethätigt.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

DREIZEHNTER JAHRGANG

LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1902.

Kunstchronik

Neue Folge

Inhalt des zwölften Jahrgangs

Spalte

Grössere Aufsätze

Der Tag für Denkmalpflege in Freiburg. Von *G. M.* . . . 1
Urteile Arnold Böcklin's über Kunst und Künstler. Von *Gustav Floerke* . . . 5
Ausgrabungen in St. Denis. Von *Karl Eugen Schmidt* . . . 9
Eine neue Stiftung Carl Jacobsen's. Von *Sigurd Müller* . . . 11
Der Kunsterziehungstag in Dresden am 28. und 29. September 1901. Von *Gustav Pauli* . . . 17
Das Castello di Milano. Von *G. v. Graevenitz*. Mit 1 Abbildung . . . 25
Römische Neuigkeiten. Von *E. Steinmann* . . . 27
Die Dresdner Internationale Kunstausstellung. II. Von *Ernst Zimmermann* . . . 33
Ausstellung alter Gemälde in Alkmaar. Von *A. Bredius* . . . 36
Die primitiven Italiener in der Dresdner Galerie. Von *Paul Schubring* . . . 49
Die Eröffnung der Sammlung Ludovisi Boncompagni im Thermen-Museum zu Rom. Von *E. Steinmann* . . . 65
Galerie hervorragender Gemälde erster Meister. Von *A. Bredius* . . . 66
Das Kaiser Wilhelm-Denkmal zu Aachen. Von *M. Schmidt* . . . 69
Die Galerie Lindenau in Altenburg. Von *L. M. Richter* . . . 79
Zwei Noten zum venetianischen Skizzenbuch. Von *Arpad Weixlgärtner*. Mit 4 Abbildungen . . . 81
Pariser Brief. Von *K. E. Schmidt* . . . 86
Neues aus Venedig. Von *A. Wolf* . . . 88
Vom Viktor Emanuel-Denkmal in Rom. Von *G. v. Graevenitz*. Mit 4 Abbildungen . . . 97
Neues aus London. Von *O. v. Schleinitz* . . . 106
Ein moderner Kunstforscher. Von *W. Bode* . . . 113
Pariser Brief. Von *K. E. Schmidt* . . . 118
Aus der Wiener Secession. Von *Ludwig Hevesi* . . . 129
Über mechanische Reproduktionen. Von *W. v. Seidlitz* . . . 140
Alonso Berruguete und Donatello. Von *Berthold Haendcke*. Mit 1 Abbildung . . . 145
Denkmalpflege in Schleswig-Holstein. Von *R. Haupt* . . . 161
Zu van Dyck's Bildnis des jungen William Villiers. Von Dr. *Th. v. Frimmel* . . . 164
Aus Venedig. Von *Aug. Wolf* . . . 165
Hans Baldung in der Nachfolge Dürer's. Von *Fritz Baumgarten*. Mit 5 Abbildungen . . . 166
Der Bildhauer Onslow Ford †. Von *O. v. Schleinitz* . . . 168
Kunstleben in Holland. Von *Corn. Bos* . . . 177
Die Winterausstellung im österreichischen Museum. Von *Ludwig Hevesi* . . . 180
Pariser Brief. Von *Karl Eugen Schmidt* . . . 193
Das Hamburgische Bismarckdenkmal. Von Dr. *Arthur Goldschmidt* . . . 198
Neue Erwerbungen in den königlichen Museen zu Berlin. Von *Hans Mackowsky* . . . 209
Die Winterausstellung alter Meister in der königlichen Akademie von London. Von *O. v. Schleinitz* . . . 213
Die neuen Säle der Uffizien. Von *H. Gronau* . . . 216
Franz Xaver Kraus. Von Dr. *Jos. Sauer* . . . 225
Pariser Brief. Von *Karl Eugen Schmidt* . . . 241
Die Versteigerung der Sammlung Hayashi . . . 243
Ein Werk von Jodocus Vredis. Von *H. S.* Mit 1 Abbildung . . . 257
Londoner Brief. Von *O. v. Schleinitz* . . . 260
Berliner Kunstausstellungen. Von *Paul Warncke* . . . 273
Das New-Yorker Kunstleben. Von *Clara Ruge*, New York . . . 289
Civita Castellana. Von *Ernst Steinmann* . . . 305
Pariser Brief. Von *Karl Eugen Schmidt* . . . 309
Der Streit um die Wiederherstellung des Heidelberger Schlosses. Ein Epilog. Von *Ernst Polaczek* . . . 321
Frühjahrsausstellung der Münchner Secession. Von *Erich Haenel* . . . 337
Die Winterausstellung in der „New Gallery“ in London. Von *O. v. Schleinitz* . . . 342
Esther, Ahasver und Haman beim Mahle. Von *Emil Jacobsen*. Mit 1 Abbildung . . . 353
Julius Dalou †. Von *K. E. Schmidt* . . . 369
Neues aus Venedig. Von *A. Wolf* . . . 371
Holländischer Brief. Von *C. B.* . . . 385
Der Salon der Société Nationale. Von *Karl Eugen Schmidt* . . . 401
Ein neuer Giorgione. Von *E. Steinmann*. Mit 1 Abbildung . . . 407
Die Eröffnung der Turiner Ausstellung . . . 417
Ein echter Raffael oder Giulio Romano? . . . 420
Neues aus Venedig. Von *A. Wolf* . . . 433
Benjamin-Constant †. Von *K. E. Schmidt* . . . 434
Über das Kopieren von Wasserzeichen. Von Dr. *J. Meder* . . . 435
Der Salon. Von *Karl Eugen Schmidt*-Paris . . . 449
Abendmuseen und Schausammlungen . . . 453
Otto Eckmann. Von *Walter Leistikow* . . . 465
Die Brandenburg-Kapelle in der Kirche Maria dell' Anima zu Rom. Von *G. v. Graevenitz*. Mit 2 Abbildungen . . . 468
Die Grosse Berliner Kunstausstellung 1902. Von *Paul Warncke* . . . 481
Die Deutschnationale Kunstausstellung Düsseldorf 1902. Von *Erich Haenel* . . . 497
Der Einsturz des Campanile. Von *A. Wolf* . . . 502
Die Gemäldeausstellung in Worms 1902. Von *Ludwig Weber*. Mit 1 Abbildung . . . 513

Spalte

Bücherschau [1])

Altfränkische Bilder, VIII. Jahrg. 1902 516
Die Arche Noah (Teubner Lpz.) . . . . . . Z. *279*
Ars nova (Max Herzig, Wien) . . . . . . Z. *279*
Berenson, Lorenzo Lotto 425
Berensen, The study and criticism of Italian art . . 424
Berühmte Kunststätten, Bd. 14, 16, 17, 18 518
Bode, Kunst und Kunstgewerbe 312
Cohn, Allgemeine Ästhetik 505
Drawings by the old Masters in the Collection Pembroke 391
Frey, Sammlung ausgewählter Briefe an Michelangelo Buonaroti 277
Frizzoni, La Galleria Morelli in Bergamo 245
Jahresmappe 1901 der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst . . . . Z. *279*
Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen, VII. Jahrgang 390
Gurlitt, Geschichte der Kunst 107
Handbuch der Kunstpflege in Österreich 170
Hessling, Dekorative und monumentale Malereien zeitgenössischer Meister . . . . Z. *279*
Horne, quelques souvenirs de Sandro Botticelli in der Revue Archéologique 39
Horne, The battle piece by Paolo Uccelo in the National Gallery 264
Horne, The story of a famous Botticelli 263
Justi, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürer's 345
Krell, Altrömische Heizungen 183
Ein neuer Farbenholzschnitt von Albert Krüger . Z. *74*
Berühmte Kunststätten, Band III, IV 256
Künstler-Monographien, Band 56: Koner . . . Z. *279*
Lange, Das Wesen der künstlerischen Erziehung . . 436
Lehfeldt, Einführung in die Kunstgeschichte der Thüringischen Staaten 278
Lehmann, Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer 392
Émile Mâle, l'art réligieux du XIII. siècle en France Z. *133*, *279*
Pauli, Hans Sebald Beham 518
Philippi, Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen, Band V und VI . . . . Z. *122*
Rethel's Totentanz, mit Versen von Robert Reinick Z. *279*
Richter, Dresdens Umgebung in Landschaftsbildern 516
Rosenberg, Kunstgeschichte 107
Rosenhagen, Würdigungen 345
Schäffer, Die Frau in der venetianischen Malerei . . 121
Schlosser, Album ausgewählter Gegenstände der kunstindustriellen Sammlung des allerhöchst. Kaiserhauses 504
Schriever, Der Dom zu Osnabrück u. seine Kunstschätze 392
Seemann's »Alte Meister« . . . . Z. *74*
Strutt, Fra Filippo Lippi 422
Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des X. u. XI. Jahrhunderts 389
Die grosse farbige Nachbildung des »Zinsgroschen« von Tizian . . . . Z. *74*
Photographisches Album der Bildergalerie von Julius Unger, Cannstadt . . . . Z. *279*
Freie Vereinigung Darmstädter Künstler . . . Z. *279*
Villari, Segantini-Monographie 414
Weber, Beiträge zu Dürer's Weltanschauung (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 23, m. 1 Abb.) Z. *123*
Weisbach, Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance 455

Zur Besprechung eingegangene Werke

American Journal of Archaeology. Second Series. Volume IV. 1900 62
Bassermann-Jordan, Die dekorative Malerei der Renaissance am bayerischen Hofe 160

1) Die *schrägliegenden* Ziffern mit vorgesetztem Z beziehen sich auf die Seitenzahl der »Zeitschrift für bildende Kunst«.

Spalte

Behncke, Albert von Soest, ein Kunsthandwerker des 16. Jahrhunderts 62
Bulić, Bulletino di Archeologia e Storia Dalmata pubblicato 62
Centralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen in Oberösterreich. Band XVIII 62
Crane, Von der dekorativen Illustration des Buches in alter und neuer Zeit 62
Doering, Reisen des Philipp Hainhofer 62
Effmann, Die karolingisch-ottomanischen Bauten in Werden 62
Franz, Handbuch der Kunstgeschichte 160
Graetz, Das Licht und die Farben 62
Heyd, Heinrich Schickhardt's Handschriften und Handzeichnungen 48
Jaeschke, Die Antike in der florentiner Malerei des Quattrocento 62
Kunowski, Gesetz, Freiheit und Sittlichkeit des künstlerischen Schaffens 48
Kobell, Farben und Feste 160
Lehmann, Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer 62
Mohry, Ludwig Richter, Künstlermonographie . . . 62
Morris, Die Kunst und die Schönheit der Erde . . 48
Paulus, Drei Künstlerleben 160
Richter, Hans Holbein der Jüngere 62
Ruskin, Die sieben Leuchter der Baukunst 160
Saloman, Der Doppelsieger Apollo, genannt Apollo vom Belvedere 62
Strzygowski, Orient oder Rom 160
Thode, Kunst, Religion und Kultur 62
Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter . . 62
Trustees of the Museum of Fine Arts 62
Venturi, Storia dell' arte italiana I. 160
Versuche und Ergebnisse der Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung 160
Wallé, Schlüter's Wirken in St. Petersburg 62
Weis-Liebersdorf, Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst 62

Nekrologe

Adamo, Max 202. — Alvarez, Luiz 28. — Antokolski, Markus 508. — Beckmann, Ludwig 519. — Bierstadt, Albert 279. — Böcklin, Werner 487. — Brinkmann, H. L. 407. — Cooper, Sidney 251. — Dahl, Johann Siegwald 475. — Dalou, Jules 360. — Danz, Hugo 16. — Degenhard, Hugo 109. — Eckmann, Otto 458. — Engelbrecht, Karl 269. — Engelhard, Friedrich Wilhelm 486. — Frische, Heinrich Ludwig 153. — Genschow, Georg 507. — Greenaway, Kate 91. — Gutbier, Adolph 459. — Haase, Konrad Wilhelm 347. — v. d. Hellen, Karl 407. — Heyden, Adolf 459. — Hünten, Emil 236. — Keitel, Otto 519. — Kielwein, Ernst 507. — Kraus, Franz Xaver 176. — Loewy, Josef 332. — Ludwig, Prof. Karl 16. — Lugo, Emil 459. 507. — Lund, F. E. 76. — Malmström, Johann August 75. — Marshall, James 507. — Martin, Paul 109. — Masic, Nicola 459. — Merian, Hans 487. — Mesdag, Taco 520. — Mohr-Piepenhagen, Charlotte 202. — Mosé, David 459. — Plathner, Hermann 316. — Preller, Friedrich 57. — Reiff, Franz 360. — v. Riedmüller, F. X. 58. — Schaarschmidt, Friedrich 486. — Schauer, Gustav 202. — Schlie, Friedrich 507. — Schnirch, Boguslav 28. — von Schraudolph, Claudius 202. — Schuback, Emil 316. — Siemiradzki, Heinrich 520. — Stäbli, Adolf 15. — Stein, Theobald 110. 153. — v. Storck, Joseph 347. — Thewalt, K. 519. — Tiffany, Charles Louis 301. — Tissot, James 520. — Tüshaus, Joseph 57. — Vibert, Georges 520. — Wichert, Felix 279. — v. Wieser, Leopold Freiherr 360. — Zimmermann, Ernst 109.

Personalnachrichten

Bayersdorfer, Adolf 76. — Becker, Benno 316. — Beckmann, Ludwig 279. — Benlliure, Mariano 121. — Bissen,

Wilhelm 347. — Boberstein 28. — Bracht, Eugen 76. 91. 110. — Büttner 269. — Clemen, Paul 154. — Conze, Alexander 135. — von Ehrenthal 58. — Eisenmann, Oskar 252. — Eisenmenger, Prof. August 28. — Ende, Hermann 252. — Erler, Georg 171. — Faragár, Edmund 202. — Gebler, Otto 316. — Gude, Hans 76. — Harrach, Ferdinand 279. — Haverkamp, Wilhelm 91. — Hertel, Albert 58. 76. — Hoffacker, Karl 15. — Holmberg, A. 76. — Huber, Patriz 487. — Janssen, Peter 347. — Kallmorgen, Friedrich 154. — Kampf, Artur 520. — Katzenstein, L. 520. — Kaulbach, Friedrich 487. — Klein, Max 188. — Klotz, Ernst 301. — Kötschau, Karl 58. — Kreis, Wilhelm 122. 508. — Lüthi, A. 154. — Manzel, Ludwig 91. — Männchen, Adolf 40. — Olde, Hans 332. — Passini, Ludwig 487. — Petersen, Hans 252. — Rée, Johannes 188. — von Rümann, Wilhelm 520. — Salentin, Hubert 220. — v. Schlitz-Goertz, Graf 252. — Schmuz-Baudiss, Theo 202. — Stang, Rud. 135. — Süs, Wilhelm 220. — van de Velde, Henry 202. — Villegas, José 110. — von Volkmann, Hans 520. — Wolff, Heinrich 301. — von Zumbusch, Kaspar 28.

Wettbewerbe

Altenburg, Wettbewerb für einen Skatbrunnen 520. — *Amsterdam*, Preisausschreiben für ein Königsschloss 253. — *Barmen*, Plakat-Preisausschreiben des Barmer Bürger-(Verkehrs-) Vereins 136. — *Berlin*, Wettbewerb um die grossen Staatspreise auf dem Gebiete der Bildhauerei und Malerei 29. Entscheidung über die grossen Staatspreise in Preussen 316. Wettbewerb für den Umbau des Landesausstellungsgebäudes 121. — *Breslau*, Wettbewerb für einen Bismarckbrunnen 378. Plakat-Ausschreibung zur Hebung des Fremdenverkehrs 334. — *Charlottenburg*, Wettbewerb für das Kaiser Friedrich-Denkmal 29. — *Dresden*, grosser Staatspreis der Königlichen Akademie 334. Ergebnis der Ideenkonkurrenz für den Bau eines Künstlerhauses 29. Wettbewerb für freies künstlerisches Schaffen auf dem Gebiete der Plastik unter den Dresdner Künstlern 136. Wettbewerb um ein Plakat für die Städteausstellung in Dresden 1903 172. 362. Akademisches Reisestipendium 1903 den Bildhauern zugefallen 441. Wettbewerb des sächsischen Kunstvereins um Skizzen zur Darstellung geschichtlicher Vorgänge 441. Wettbewerb für sächsische Künstler 520. — *Freiburg i. B.*, Wettbewerb für den Neubau eines Universitätsgebäudes 252. — *Hainsberg* (bei Tharandt), Wettbewerb zur Herstellung eines Tympanon-Reliefs am Portal der Kirche 269. — *Hamburg*, Ausführung des Brahms-Denkmals 30. — *Kassel*, Preisausschreiben für den Bau eines neuen Rathauses 58. — *München*, Preisauschreiben der Kunstzeitschrift »Die Werkstatt der Kunst« für einen Aufsatz über Rechtsschutz der Arbeiten des bildenden Künstlers 121. Fassadenwettbewerb der königlichen Residenz 522. — *Paris*, Wettbewerb um künstlerische Aushängeschilder 477. — *Reichenhall*, Wettbewerb um ein Brunnendenkmal 508. — *Wasserburg*, Wettbewerb um Fresken für den Rathaussaal 348. — *Wien*, städtischer Museumsbau 489. Plaketten-Wettbewerb des Österreichischen Museums 349. — *Wörishofen*, Wettbewerb um ein Reklame-Plakat für den Kurverein 301. — *Zweibrücken*, Wettbewerb um das Wittelsbacher Brunnendenkmal 508.

Denkmäler und Denkmalpflege

Athen, Wiederherstellung des Erechtheions 489. — *Berlin*, Die Denkmalpflege in Preussen, zum grössten Teile angeblich auf falschem Wege 89. Kaiser Friedrich-Denkmal 16. 222. Kaiserin Friedrich-Denkmal 16. 40. Rudolf von Gneist-Büste 16. Bronzerelief Heinrich Heines 425. Moltke-Denkmal 29. Richard Wagner-Denkmal im Tiergarten 76. Amtliches Verzeichnis der Kunstdenkmäler in Preussen 522. Rolandbrunnen 522. — *Bonn*, Kekulé-Denkmal 29. 111. — *Budapest*, Kaiserin Elisabeth-Denkmal 269. — *Clermond-Ferrand*, Kolossalstandbild von Vercingetorix 222. — *Corneto*, Restauration des Palazzo Vitelleschi 234. — *Dresden*, Stübel-Monumentalbrunnen 58. — *Eisenach*, Burschenschafts-Denkmal 236. — *Florenz*, Rossini-Denkmal 489. — *Halle a. S.*, Robert Franz-Denkmal 361. — *Hamburg*, Bismarck-Denkmal 236. — *Heidelberg*, Zur Wiederherstellung des Otto Heinrich-Baues 90. 135. 375. 408. — *Kairo*, Denkmal für Mariette 316. — *Koblenz*, Die alte Burg wiederhergestellt 152. — *Köln*, Ausführung des Kaiser Friedrich-Denkmals an Prof. Peter Breuer übertragen 77. — *Leipzig*, Max Klinger's Beethoven 336. 414. 496. — *Linz*, Albert Stifter-Denkmal 111. — *London*, Leighton-Denkmal 279. — *Mannheim*, Katholikentag für Erhaltung kirchlicher Kunstdenkmäler eingetreten 522. — *Meissen*, Vom Meissner Dom 152. 186. 372. 487. — *Nürnberg*, Wiederherstellung des grossen Rathaussaales 522. — *Paris*, Gavarni-Denkmal 253. — *Phigalia*, Restauration des Apollotempels durch Kavadias 523. — *Philadelphia*, Kriegerdenkmal 408. — *Piedigrotta* bei Neapel, Leopardi-Denkmal 489. — *Rom*, Goethedenkmal 236. 279. Restauration des Palazzetto der Farnesina de' Baullari 265. — *Rothenburg a. T.*, Die Jakobskirche 300. — *Schwarz-Rheindorf*, Wiederherstellung der Doppelkirche 250. — *Solingen*, Schloss Burg an der Wupper 408. — *Speyer*, Kaisergräber im Dom 299. *Strassburg i. E.*, Reinhard-Brunnen 460. — *Territet-Montreux*, Kaiserin Elisabeth-Denkmal 442. — *Venedig*, Ausbau der Kirche der Pietà 333. Einsturz des Campanile 496. — *Verona*, Die Piazza d'Erbe 135. 333. — *Wien*, Amerling-Denkmal 477. Brahms-Denkmal 236. Staatsschutz den gefährdeten Kunstdenkmälern 135. — *Würzburg*, Renovierungsarbeiten im Hofgarten und an der Residenz beendet 522.

Sammlungen und Ausstellungen

Aachen, Das städtische Suermondt-Museum nach seiner Übersiedelung in ein anderes Gebäude neu eröffnet 122. Ausstellung alter Aachener Gemälde aus Privatbesitz im städtischen Suermondt-Museum 283. — *Amsterdam*, Ausstellung von Bildern Breitner's eröffnet 137. Rembrandt's Nachtwache 413. 525. — *Arnheim*, Museum für Kunst und Altertümer 283. — *Baden-Baden*, Jubiläums-Kunstausstellung 428. — *Basel*, Museumzugänge 157. 172. — *Berlin*, Altattische Grabstele erworben 476. Brachtausstellung 189. Ausstellung von Friedrich Kallmorgen im Berliner Künstlerhaus 302. Neuerwerbungen des Kunstgewerbemuseums 254. Bereicherung des Kunstgewerbemuseums mit japanischen Kunstgegenständen durch Prinz Tschun von China 30. Bildstickereien von Henriette Mankiewicz im Kgl. Kunstgewerbemuseum 110. Silbernes Reisebesteck Napoléons I., ausgestellt im Kunstgewerbemuseum 58. Spätgotischer Schnitzaltar im Kgl. Kunstgewerbemuseum 12. Ausstellung schwedischer Textilarbeiten im Kgl. Kunstgewerbemuseum 42. Plastische Arbeiten von Hermann Obrist 110. Raczynski'sche Sammlung 378. Ausstellung bei Eduard Schulte 40. Ausstellung nachgelassener Werke Böcklin's bei Eduard Schulte 190. Ausstellung der Secession 350. Nachlese zur Berliner Secession 13. Wirtschaftliches Ergebnis der beiden Berliner Ausstellungen 30. Grosse Berliner Kunstausstellung 350. Vorbereitungen für die nächste Ausstellung 92. Neue Erwerbungen des Kgl. Kupferstichkabinetts 204. 205. Kunstgewerbliche Ausstellung des Vereins für deutsches Kunstgewerbe 269. Nachlass von Otto Eckmann 525. — *Boston*, Erwerbung eines Gemäldes von Frans Hals für das Museum of fine Arts 136. — *Bremen*, Eröffnung der neuen Kunsthalle 237. — *Brügge*, Ausstellung altniederländischer Malerei 509. Kunsthistorische Ausstellung 476. — *Darmstadt*, Defizit der Ausstellung der Künstlerkolonie 30. 461. Nachwort zur Darmstädter Ausstellung 59. — *Dresden*, Böcklin-Ausstellung bei Ernst Arnold 253. Zwei plastische Werke Max Klinger's in E. Arnold's Kunstsalon 40. Dresdner Ansichten fürs Stadtmuseum erworben 490. Ausstellung Sächsischer Künstler 1903 441. Ein neuer

Böcklin der Kgl. Gemäldegalerie überwiesen 349. Ein viertes Böcklin'sches Gemälde 439. Ankauf eines Preller für die Kgl. Gemäldegalerie 269. Tizian's männliches Bildnis in der Dresdner Galerie 136. Ausleihung von Bildern aus der Kgl. Galerie an sächsische Provinzstädte 476. Kgl. Kupferstichkabinett 13. Herbstausstellung in Emil Richter's Kunstsalon 59. Ausstellung von Zimmereinrichtungen der Dresdner Werksätten für Handwerkskunst im Kunstsalon von Emil Richter 77. Ausstellung der Barbizonschule 525. — *Düsseldorf*, Der Kunstausstellungspalast eröffnet 302. Besichtigung und Besprechung der ausgestellten mittelalterlichen Kunstgegenstände 437. Sonderausstellung »Freie Kunst« 460. 491. Künstlerischer Nachlass des Prinzen Georg von Preussen der Düsseldorfer Akademie zugefallen 491. — *Florenz*, Veränderungen und Verbesserungen in den Uffizien 154. — *Frankfurt a. M.*, Reinhard Pfaehler-Ausstellung bei Bangel 381. Holländische Ausstellung Arti et amicitiae 301. — *Haag*, Zwei holländische Ausstellungen 253. Ausstellung H. W. Mesdag in Pulchri Studio eröffnet 137. — *Halle a. S.*, Kunstausstellung aus Privatbesitz 525. — *Hamburg*, Segantini-Ausstellung im Kunstverein 238. Norddeutsche Kunstausstellung 460. — *Hannover*, Neubau des Provinzial-Museums eingeweiht 254. Permanente Kunstausstellung »Hannoverscher Kunst-Salon« 137. — *Hildesheim*, Altarschrein im Römermuseum 188. — *Holland*, Frühjahrsausstellungen in Rotterdam, Amsterdam, Haag, Leiden 441. — *Jena*, Schaffung eines städtischen Museums 525. — *Karlsruhe*, Ausstellungen im Kunstverein 173. Jubiläumskunstausstellung 1902 205. — *Kiel*, Errichtung einer Kunsthalle 189. — *Kopenhagen*, Ausstellung von Severin Kröger 302. — *Krefeld*, Beckerathsche Sammlung an das Kaiser Wilhelm-Museum übergegangen 362. — *Leiden*, Zwei holländische Ausstellungen 254. — *Leipzig*, Böcklin's »Frühlingshymne« vom Museum angekauft 317. Kampf's »Volksopfer im Jahre 1813« dem Museum zugefallen 491. Fachausstellungen für Keramik und Bronze-Kleinplastik im Kunstgewerbemuseum 42. Fachausstellung für Kunstgewerbe, Kunststickerei und Spitzen im Kunstgewerbemuseum 173. Ausstellung von Max Seliger 317. Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen bei Del Vecchio 318. — *London*, Versuch einer Abschaffung der Eintrittsgelder in Ausstellungen 491. Kunststiche von Carlotta Popert 174. Ausstellung von Rembrandtstichen 174. — *Madrid*, Überführung der Gemälde der Galerie San Fernando in den Prado 157. Porträtausstellung aus allen Epochen der spanischen Malerei 491. — *Mailand*, Fresken von Bramante in der Breragalerie 316. — *Meissen*, Die fraglichen Erfolge der Beschickung von Ausstellungen seitens der Kgl. Porzellan-Manufaktur 395. — *München*, Wanderausstellung »Kunst im Leben des Kindes« 138. Ausstellung der Künstlervereinigung »Phalanx« 222. Jahresausstellung 1902 im Kgl. Glaspalast 410. Frühjahrsausstellung der Luitpold-Gruppe 380. Frühjahrsausstellung der Secession 283. Kunstgewerbeausstellung 1904 im Glaspalast 301. — *Neapel*, Neuordnung des Museums 439. — *New York*, Biondi's Saturnalien 428. Sammlung Jacob Rogers dem Kunstmuseum hinterlassen 61. — *Nürnberg*, Das germanische Nationalmuseum 349. 460. — *Odessa*, Sammlung P. A. Russow 172. — *Paris*, Abend- und Wandermuseum 383. Französische Ausstellungen 363. Sammlung Thomy Thiéry dem Louvre geschenkt 205. Zwei neue Legate für das Museum des Louvres 110. — *Prag*, Rodin-Ausstellung 411. Böhmische Kunstgalerie 460. Moderne böhmische Galerie 525. — *Rom*, Ankauf der Galerie und Villa Borghese 137. 172. 239. Terrain der Villa Borghese versteigert 463. Stadtpläne in der Staatsbibliothek 235. Corpus Nummorum Italiae 398. Römische Stadtansichten 460. Die neuen Bestimmungen für den Besuch der italienischen Museen 489. Thermenmuseum 525. Raffael's Parnass 526. Unterbindung des Studiums klassischer Altertumssammlungen 526. — *Rotterdam*, Ausstellung von Zeichnungen des Heurikus im Kunstkring 254. — *Stockholm*, Erwerbung eines Gemäldes von Frans Hals durch das Nationalmuseum 122. — *Strassburg i. E.*, Ausstellung von Aufnahmen elsässischer Baudenkmäler 491. — *Stuttgart*, Funde aus der Römerzeit bei Neuhausen 154. — *Turin*, Internationale Ausstellung für dekorative Kunst 157. 318. 334. 413. — *Venedig*, Die Leda im Museo Correr 172. — *Weimar*, Gleichen-Russwurms Nachlass 283. Preller-Sammlung dem Museum zugefallen 334. Zugänge fürs Goethe-Nationalmuseum 61. Ein neues Goetheporträt dem Goethe-Nationalmuseum einverleibt 525. — *Wien*, Ausstellung des Aquarellistenklubs 237. Ausstellung kostbarer Meister-Miniaturen im Prunksaal der Hofbibliothek 42. Ausstellungen der Secession und des Hagenbundes 280. Max Klinger's Beethoven in der Ausstellung der Wiener Secession 352. 378. Ausstellungen im Wiener Künstlerhause 155. 220. 411. Budget der Modernen Galerie 510. »Einleitung in die allgemeine Kunstwissenschaft«, Vorträge von Dr. Th. von Frimmel über die Wiener Gemäldesammlungen 494. Jubelausstellung der Wiener photographischen Gesellschaft 137. Lehrlingsausstellung des Niederösterreichischen Gewerbevereins 379. Makart's »fünf Sinne« für die K. moderne Gemäldegalerie erworben 91. Die Preyer'sche Gemäldegalerie an einen amerikanischen Milliardär verkauft 155. K. K. Wandermuseum zur Anregung künstlerischen Genusses in kleinen Orten der österreichischen Monarchie 380. Miniaturenausstellung 525. — *Winterthur*, Anton Graff-Ausstellung 42. — *Worms*, Gemäldeausstellung 461. *Würzburg*, Universitätsmuseum 495. — *Zürich*, Ausstellung Adolf Stäbli 222.

Kongresse

Rom, Der Internationale Historische Kongress 235. 265. 300. 398.

Gesellschaften, Institute und Vereine

Berlin, Umzug der Kgl. Akademie der Künste nach Charlottenburg 511. Staatliche Förderung der deutschen kunstgeschichtlichen Forschung in Italien 188. Kunst im Leben des Kindes 367. Verein für deutsches Kunstgewerbe 73. 230. »Über Wertschätzung und Nachahmung alter Kunstwerke«, Vortrag von Julius Lessing im Verein für deutsches Kunstgewerbe 73. Fachverband des Kunstgewerbes 307. Kunstgeschichtliche Gesellschaft: 1) *C. von Fabriczy*, über Erzgiesser Adriano Fiorentino 70; 2) *von Oettingen*, über Goethe gegen Diderot; 3) *Warburg*, über flandrische und florentinische Kunst im Kreise des Lorenzo Medici um 1480 148; 4) *M. J. Friedlaender*, über die deutsche Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts 217; 5) *Lippmann*, über Fälschungen von Kunstsachen 219; 6) *H. Mackowsky*, über einige Künstler aus der Nachfolge Fra Filippo's 247; 7) *A. G. Meyer*, über Geschichte der Möbelformen 249; 8) *von Oettingen*, über Benvenuto Cellini und seine Konkurrenten 375; 9) *G. E. Pazaurek*, über norddeutsche Künstler und Kunsthandwerker in Prag 376; 10) *Brüning*, über Frankenthaler Porzellan 472. — *Chemnitz*, »Bedeutung der Kunst für die Erziehung«, Vortrag auf der deutschen Lehrerversammlung 427. — *Dessau*, Gründung eines Vereins »Anhaltische Kunsthalle« 122. — *Dresden*, Künstlerhausbau 122. 25jähriges Bestehen des Dresdner Kunstgewerbevereins 123. — *Düsseldorf*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 427. — *Florenz*, Vom Kunsthistorischen Institut 463. 524. Eingänge fürs Kunsthistorische Institut 528. — *Frankfurt a. O.*, Gründung eines Kunstvereins bevorstehend 122. — *Leipzig*, Anregung zur Neuorganisation des Kunstvereins 187. — *München*, Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk 43. — *Neuengamme* bei Hamburg, Gründung eines Vereins für Vierländer Kunst und Heimatkunde 122. — *Rom*, Archäologisches Institut 150. 171. 203. 235. 264. 314. 377. 409. — *Stuttgart*, Secession der Württembergischen Kunstgenossenschaft 512. — *Wien*, 25jähriges Bestehen des Unterstützungsvereins an der Akademie der bildenden Künste 111. Vereinigung bildender Künstler Oesterreichs 43. 409.

Stiftungen

Berlin, Friedrich Eggers-Stiftung 252. Dr. Hugo Raussendorff-Stiftung 252. Eine Million für Kunstzwecke geopfert 407. — *Budapest,* Stiftung für die Ungarische Akademie 407. 495. — *Dresden,* Hermann-Stiftung 269. Stiftung für Kleinplastik 224. 240. Bericht der Tiedge-Stiftung für 1901 351. — *Karlsruhe i. B.,* Stiftung zur Hebung der Freskomalerei 316. Stiftung eines Denkmals Markgraf Karl Wilhelm 408. — *Kopenhagen,* Hirschsprung schenkte der Gemäldegalerie vierhundert ausgezeichnete Bilder 495. — *Rom,* Stiftung des Don Marcello für die Galleria Nazionale 407. 460. 477.

Ausgrabungen und Funde

Aidin, Ausgrabungen in den Ruinen des alten Tralles 298. — *Alexandria,* Eine neue (Pharos-) Katakombe 297. — *Arabische Wüste,* Schloss Amra entdeckt 461. — *Arles,* Mosaikenfund 408. — *Athen,* Griechische Ausgrabungen 486. — *Baalbek,* Ausgrabungen und Untersuchung des Sonnentempels 298. — *Berlin,* Neuer Bronze-Putto von Donatello. Mit 1 Abbildung 296. 360. — *Bracken* bei Lauffen a. N., Wandgemälde aus dem 13. Jahrhundert in der alten Johanniskirche entdeckt 476. — *Britannien,* Römisches aus Britannien 361. — *Civitacastellana,* Merkur-Tempel am Rio Maggiore 250. — *Compiègne,* »Die Jünger in Emmaus«, ein Werk Rembrandt's im Schlosse von Compiègne entdeckt 75. — *Dresden,* Ein unbekanntes Richter-Porträt 266. — *Esslingen,* Prachtportal spätromanischen Stils entdeckt 524. — *Eyzies* (Dordogne), Vorgeschichtliche Bildersammlung 270. — *Florenz,* Fresko des Andrea del Castagno 426. — *Freiburg i. B.,* Ein neuer Cranach 315. 347. — *Frankfurt a. M.,* Mittelalterliche Fresken in der Leonhardskirche 523. — *Gubbio,* Ein Fresko des Ottaviano Nelli entdeckt 348. — *Guthain* (Sachsen), Fund in der Nikolaikirche 486. — *Hildesheim,* Freskofund im Dom 486. — *Insel Kreta,* Ausgrabungen nach venetianischen Bauresten 233. — *Leukas,* Neue Ausgrabungen von Dörpfeld und Goekop 360. — *Lodrone,* Fresken entdeckt 235. — *Mailand,* Neues Exemplar von Leonardo's Madonna in der Grotte 250. Bemerkungen zur Leonardo-Entdeckung, von G. Frizzoni 267. 299. Neuentdeckte Fresken Lionardo's 436. — *Mannheim,* Reliefplatten in Neckarau entdeckt 523. — *Burg Neipperg* (Schwaben), Entdeckung von Wandmalereien aus dem 15. Jahrhundert 408. — *Nürnberg,* Kunstgeschichtliche Entdeckungen in der Kirche zum heiligen Geist 523. — *Oschatz,* Alte Wandgemälde in der ehemaligen Elisabethkapelle entdeckt 508. — *Pamplona,* Zwei Goyas entdeckt 203. — *Paris,* Ausstellung der Susafunde 361. — *Pelkum* (Westfalen), Mittelalterliche Wandgemälde entdeckt 523. — *Piacenza,* Ein echter Botticelli 524. — *Praunheim,* Gräberfunde 203. — *Insel Rhodos,* Expedition von Jacobsen 409. Dänische archäologische Expedition 524. — *Rom,* Vom Forum Romanum 315. 348. Grabgemälde 427. Griechisches Relief im Vatikan gefunden 484. Von der Engelsburg 394. — *Rostock,* Spuren von Wandmalereien entdeckt 61. — *San Saba,* Ausgrabungen unter Leitung des Ingegniere Canizzaro 316. — *Schweiz,* Auffindung alter Schweizer Wandmalereien 28. — *Torre Annunziata,* Griechische Bronzestatue gefunden 524. — *Venedig,* Ein Fresko von Frederigo Zucchero entdeckt 154. Fresko des Frederico Zuccari 202. — *Wien,* Römische Grabfunde 486. — *Wilhelmshaven,* Bronzerelieffigur aufgefunden 523.

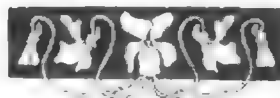
Vom Kunstmarkt

Aachen, Versteigerung der Schätze des von Wespien'schen Patrizierhauses 30. 45. — *Amsterdam,* Gemäldeversteigerung 462. Auktion bei Fred. Muller & Co. 139. Versteigerung aus dem Nachlass von Jacob Maris durch Fr. Muller & Co. 284. Kollektion Heyrmans im Haag versteigert 334. — *Antwerpen,* Auktion Huybrecht's 443. — *Berlin,* Ergebnisse der Versteigerung der Kunstschätze aus Schloss Mainberg 92. Versteigerungen bei Rudolf Lepke 45. 139. 254. 283. 284. 318. 350. Versteigerungen bei Amsler & Ruthardt 413. 428. Kunstauktion Nachlass Robert Walden durch Amsler & Ruthardt 93. 128. 240. Amsler & Ruthardt's Katalog über Werke aus dem Gebiete der Geschichte der Lithographie 283. — *Dresden,* Neuer Ankauf von Morgan 463. — *Faenza,* Sammlung Guili verkauft 350. — *Florenz,* Vom Florentiner Kunstmarkt 222. Versteigerung der Sammlung Ximenez 319. Versteigerung d. Galerie Panciatichi 429. — *Frankfurt a. M.,* Versteigerungen bei Rudolf Bangel 46. Bilderpreise 462. Versteigerung aus dem Nachlass von Emil Jeidels bei Rudolf Bangel 255. Kunstauktion Nachlass Fr. Metz durch R. Bangel 93. — *Hamburg,* Versteigerung der Sammlung Joh. P. Frisch 30. — *Köln,* Versteigerungen bei J. M. Heberle 46. 382. 413. — *Leipzig,* Kunstauktion C. G. Boerner 30. 62. 365. — *London,* Schicksal der Bindo Altovibüste 238. Die Madonna Chigi von Botticelli veräussert 92. Versteigerungen und Preise bei Christie 302. 318. 443. 492. 510. Versteigerung von Benjamin Constant's Nachlass 510. Auktion der »Dunn-Gardner« Silbersammlung 430. Kunstversteigerungen 461. Ankäufe von Morgan 157. Raffael's Madonna der Nonnen des heiligen Antonius 205. Ein Troyon für 7000 Pfund 283. — *München,* Versteigerungen bei J. Halle 47. 463. 491. Versteigerungen und Preise bei Hugo Helbing 255. 270. 318. Versteigerung des Nachlasses von Eduard von Heuss 78. Ergebnis der Versteigerung der Kollektion John Young 30. — *New York,* Auktionspreise 302. 463. Porzellan-Sammlung Garland nach London verkauft 302. Auktionspreise der Sammlung Matthison 350. Gemäldeversteigerung der Sammlung E. F. Milliken 284. — *Paris,* Bilder für 50 Centimes 492. Die Impressionistenbaisse 138. Kunstversteigerungen und Preise 461. 462. Vente Humbert 492. Versteigerung der Sammlung Lataste 191. Versteigerung der Sammlung Lutz 492. Versteigerung der Möbel des Schlosses von Orsay 138. Ergebnis der Versteigerung der Sammlung Weiller 157. — *Rom,* Das Urteil im Prozess Chigi 223. Verkauf der Sammlung Guidi im Palazzo Borghese 395. — *Stuttgart,* Versteigerungen bei Gutekunst 365. 442. — *Wien,* Versteigerung der Sammlung Wiederhofer 205. — *Zürich,* Schweizer Kunsthandel nach dem Ausland 240.

Vermischtes

Amerika, Kunstförderung 527. — Vom Bauernhaus der Neuzeit 382. — *Bergedorf,* Anstrengungen um Aufrechterhalt der Vierländer Kunst 79. — Berichtigung 94. 112. 160. — *Berlin,* Abgüsse von Verrocchio's Reiterstatue des Colleoni 111. Akt-Skizzierübungen 61. Ausschmückung des neuen Berliner Doms 286. Carl Böcklin und Muther 32. Die neue deutsche Briefmarke 335. Deckengemälde für den Sitzungssaal des Bundesrats im Reichstagsgebäude 463. Kaiser Friedrich-Museum 302. Geyger's Stier im Humboldtshain aufgestellt 366. Ein Konservator der Kunstdenkmäler verlangt 463. Künstlervereinigung für Originallithographie 366. — Umgestaltung des Landesausstellungsgebäudes 448. Morgan im Museum 510. Schülerwerkstätten für Kleinplastik 270. Vereinsgabe des deutschen Kunstvereins für 1901 von Albert Krüger 112. Hugo Vogel's Senatorenbild für Hamburg 206. Vorträge im Kgl. Kunstgewerbemuseum 31. Kaiser Wilhelm II. als Kritiker 158. Moderner Zeichenunterricht in der Volksschule 320. — *Bern,* Berner Kunstgesetz für den Verkauf schweizerischer Altertümer 335. — Der Fall Böcklin-Muther 93. — *Braunschweig,* Wiederherstellungsarbeiten und Neubauten in künstlerischer und kunstgeschichtlicher Architektur 124. — *Breslau* als Kunststadt 140. 206. — *Budapest,* Krönungskirche 93. Neue Kunstzeitschrift 94. — *Cambridge,* Germanisches Museum der Harward-Universität 286. — *Charkow,* Errichtung einer Kunstschule 112. — Dannecker's Ariadne 44. — *Darmstadt,* Die Künstlerkolonie in Auflösung 207. — *Dresden,* Zur Berufung Eugen Bracht's 139. Die zweite Professur an der Kgl. Kunstakademie

bleibt vorläufig unbesetzt 139. Erwerb deutscher Bildwerke von der internationalen Kunstausstellung in Dresden für 10000 M. durch die Stadt Dresden 78. Förderung der Bildhauer durch die Sächs. Regierung 366. — Der Fall Hellmuth Eckmann 494. — *Florenz*, Wertvolle Kopien des Freskencyklus im Scalzo 368. Notiz betr. das Madonnenbild Baldovinetti's 150. Florentiner Neuigkeiten 493. — Goethe, Simson und Delila 464. — *Haag*, Lotterie von Kunstwerken für die Buren 208. — *Hamburg*, Sammlung japanischer Malfarben 224. Photographiekursus 526. — *Innsbruck*, Kunsthistorischer Kongress 1902 334. — *Karlsruhe*, Vorlesungen über Architektur an der Akademie der bildenden Künste 124. Max Klinger's Berufung nach Wien ein zweifelhaftes Gerücht 79. — *Leipzig*, Bilderhandschrift des Sachsenspiegels in einer Faksimileausgabe 368. — Leonardo da Vinci's Anatomia 270. — *London*, Internationale Buchdruckgewerbe-Ausstellung 1902 32. Fälschungen von Bildern Sidney Cooper's 140. Molinier wird Kunsthändler 320. — *St. Louis*, Weltausstellung in St. Louis 1903 285. — *Lüneburg*, Ein Klosterschatz 478. — *Modena*, Übertretung des Edikts Pacca 140. — Kunsterwerbungen des amerikanischen Milliardärs Morgan 79. — Michelangelo's Leda mit dem Schwan 413. — *München*, Zur Geschichte des Königsplatzes 255. Kunstkommission 93. Ein Ausspruch Lenbach's 256. Lenbach hat Begas gemalt 206. Versuchsanstalt für Maltechnik 447. Münchener Neuigkeiten 494. — *Münster*, Neues Bild von Fritz Grotemeyer 224. — *New York*, Amerikanisches Heftpflaster 495. — *Paris*, Madonna Chigi von Botticelli 126. 239. Geschenk an den Louvre 158. Die Herkunft der neuen Erwerbung des Louvre 175. Korpus der Mosaikbilder 174. Prix de Rome für Damen 192. Revolution der Ölmalerei 494. Rodin und Dalou über die Denkmalsrede des Kaisers 205. — *St. Petersburg*, Restaurierungsarbeiten in der Isaaks-Kathedrale 111. Ilja Repin arbeitet an einem neuen grossen Gemälde 112. — *Pisa*, Errichtung eines Pulverturms in unmittelbarster Nähe geschichtlicher Bauwerke 526. — *Rom*, Neuer Katalog und Photographien von Anderson 159. 269. Bilderdiebstahl in Ascoli Piceno in der Marc Ancona 336. Fresken von Boscoreale 414. 495. Bibliothek Chigi geschlossen 320. Belegungsplan der Engelsburg 125. Wiederherstellung des städtischen Palastes der Farnesina de' Baulari 125. Museum Ludovisi 44. Kopien pompejanischer Wanddekorationen und Gemälde als Ehrengeschenk an Prof. August Mau 45. Edikt Pacca 368. Vom Palatin 351. Restaurierungsarbeiten in San Saba aus Mangel an Mitteln eingestellt 126. Wiederherstellung der Kirche S. Cecilia in Trastevere beendet 125. — *Spalato*, Kaiserpalast Diokletian's zum Verkauf 285. — Eine »Sprachenfrage« 93. — Stempelung von Druckgattungen 158. — *Stuttgart*, Lehr- und Versuchsstätte für Kunst im Handwerk 32. — *Venedig*, Die Ansicht der Piazzetta aus dem 15. Jahrhundert dem Lazzaro Sebastiano zugeschrieben 126. — *Washington*, Architektenkunst 526. — *Weimar*, Henry von Velde's Berufung betr. 224. — *Wien*, Neubau der Kunstfirma Artaria 445. Ein kostbarer Böcklin für die neue staatliche moderne Galerie erworben 192. Bau eines öffentlichen Auktionshauses »Dorotheum«, speziell auch für Kunstauktionen eingerichtet 78. Die Karlskirche morsch 208. Klimt soll Akademieprofessor werden 191. Ein neues Bild der Ebner-Eschenbach von Marie Müller 256. Pigmentdrucke der K. K. Gemäldegalerie, veröffentlicht durch Hanfstaengl, München 335. Eine weitere Secession 140. Eine monumentale Publikation über die Stephansdomkirche 284.



KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 1. 10. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DER TAG FÜR DENKMALPFLEGE IN FREIBURG.

Die Bestrebungen zum Schutze der Denkmäler unserer vaterländischen Geschichte, welche in den beiden letzten Jahren so lebhaft die Altertumsfreunde in ganz Deutschland beschäftigten, haben in erfreulicher Weise zugenommen. Ein fertiger, mit ganz besonderer Sachkenntnis durchgearbeiteter Gesetzentwurf ist nunmehr von einer der deutschen Bundesregierungen, vom Grossherzogtum *Hessen*, ausgearbeitet und dem Landtage vorgelegt worden. Der Gesetzentwurf, welcher voraussichtlich im Laufe dieses Winters genehmigt werden wird, wurde von den in Freiburg versammelten Konservatoren und Altertumsforschern aus ganz Deutschland mit so lebhafter Freude begrüsst, dass sofort die Resolution gefasst wurde: Der hessische Gesetzentwurf sei ein erfreuliches Vorbild auch für die übrigen deutschen Bundesstaaten; abgesehen von Meinungsverschiedenheiten in einzelnen Fragen möchten die übrigen Länder diesem Beispiele recht bald nachfolgen. Da fast sämtliche deutsche Regierungen ihre Vertreter zu den Verhandlungen entsendet hatten, so werden die hier gegebenen Anregungen hoffentlich auf fruchtbaren Boden fallen.

Das Vorangehen des kleinen Hessenlandes ist in jeder Beziehung beachtenswert. In Darmstadt ist im Sommer dieses Jahres die Hauptschlacht geschlagen worden, durch welche der Sieg des neuen Stils nicht nur im Kunstgewerbe, sondern auch für einige Gebiete der Architektur für die nächsten Jahrzehnte entschieden werden sollen. Die ältere Generation mag vor den Villen und Künstlerwerkstätten auf der Mathildenhöhe noch so bedenklich den Kopf schütteln. Die Jugend dagegen hat die neuen Motive mit Begeisterung in sich aufgenommen. Hoffentlich werden die wilden Ausschreitungen einiger sensationslustiger Heisssporne der kleinen Darmstädter Künstlerkolonie bald überwunden sein. Doch die neue Richtung, die ich den Stil der geschwungenen Linie nennen möchte, wird immer weitere Kreise in ihren Bann ziehen und die Blicke der Dekorateure und Architekten nach Darmstadt lenken. Wird der neue Gesetzentwurf, den die Darmstädter Regierung zum Schutz der Denkmäler entworfen hat, den übrigen deutschen Ländern zum Muster dienen?

Eine wichtige Grundlage des hessischen Gesetzentwurfes bildet die Liste der besonders zu schützenden Denkmäler, das »Classement«. Diese Liste ist wesentlich anders geplant als das Classement in Frankreich. Denkmäler im öffentlichen Besitz sollen nicht in die Liste eingetragen werden, dagegen solche Denkmäler, welche sich im Privatbesitz befinden. Liegt die Erhaltung der Baudenkmäler und der beweglichen Denkmäler im öffentlichen Interesse, so ist es zulässig, diese Denkmäler zu enteignen. Solche Enteignungen sind für Privatbesitz vorgesehen, der in die amtliche Liste der Denkmäler eingetragen ist.

Für kirchlichen Besitz hat Hessen bereits seit Jahrzehnten gute, sehr weitgehende Schutzmassregeln des Staates. Dem Staat soll indessen das Aufsichtsrecht über die kirchlichen Denkmäler gesichert werden. Der Staat soll dieses Aufsichtsrecht als wohlwollender Ratgeber handhaben. Nicht allein künstlerische oder historische Rücksichten sollen dabei massgebend sein, sondern der Staat soll dabei die berechtigten Interessen eines gläubigen Volkes berücksichtigen.

Bei Ausgrabungen von Altertümern und zufälligen Funden verlangt die hessische Regierung nur die jedesmalige Anzeige. Der Staat hat ein Interesse daran, dass möglichst viel ausgegraben wird. Die Behörde will sich nur die Aufsicht über diese Arbeiten und Funde sichern. Wenn der Eigentümer sich weigert, auf bestimmtem, geschichtlichen Boden Ausgrabungen vornehmen zu lassen, so soll der Staat das Enteignungsrecht haben. Auch Naturdenkmäler sollen in dieser Weise geschützt werden, z. B. Wälder, in denen sich Steinbrüche befinden. Störende Zuthaten, z. B. die aussergewöhnlich grossen Plakate in der freien Landschaft, sollen verboten werden.

Als Behörde der Denkmalpflege wird ein Konservator der Kunstdenkmäler, ein sogenannter »Denkmalpfleger«, eingesetzt, ferner ein Kollegium von Sachverständigen, ein sogenannter »Denkmalrat«. Ausserdem ist bei Bauwerken das Gutachten der obersten Baubehörde einzuholen. Der ganze Entwurf ist von dem Ministerialrat Freiherr *v. Biegeleben* in Darmstadt mit grosser Sachkenntnis ausgearbeitet und wurde von demselben vor der Versammlung eingehend erläutert.

Vielfach andere Anschauungen liegen den Reformen zu Grunde, welche in *Preussen* geplant wer-

den. Der Vertreter der Denkmalpflege in Preussen, Geh. Rat *v. Bremen*, machte darüber sehr interessante Mitteilungen. Auch in Preussen haben sich die bisherigen Gesetze zum Schutze der Denkmäler nicht als zureichend erwiesen. Manche Bestimmungen leiden an Unklarheit, so dass auch hier eine Neuordnung des Denkmalschutzes auf Grund umfangreicher juristischer und kunstgeschichtlicher Vorstudien erwogen wird. In Preussen legt die Denkmalpflege den Schwerpunkt der Gesetzgebung auf den öffentlichen Besitz, sowohl auf die unbeweglichen wie die beweglichen Werke. Bei der Pflege dieser Denkmäler ist ein gemeinsames Zusammenwirken der einzelnen Provinzialverbände, der Kirchen, Stiftungen und Vereine mit der Staatsbehörde anzustreben. Bei Denkmälern im Privatbesitz hat sich das jetzige preussische Enteignungsgesetz als vollkommen ausreichend erwiesen. Auch die Erhaltung bestimmter landschaftlicher Schönheiten kann dadurch gesichert werden. In einigen Fällen ist dies bereits praktisch durchgeführt worden. In dieser Beziehung zeigt sich hier also ein wichtiger Unterschied gegenüber dem hessischen Gesetzentwurf.

Ebenso unterscheiden sich die Bestrebungen der preussischen Denkmalpflege von dem hessischen Gesetzentwurf in Bezug auf die Liste der besonders zu schützenden Denkmäler. Eine derartige Liste nach einheitlichen Grundsätzen für so völlig untereinander verschiedene Provinzen, wie sie Preussen besitzt, einzuführen, hat sich als unmöglich herausgestellt. In Provinzen, welche an hervorragenden Denkmälern überreich sind, erscheint manches Bauwerk und mancher andere Gegenstand aus früheren Jahrhunderten unwichtig, der in ärmeren Gegenden volle Beachtung verdient. Alle diese Gesichtspunkte, über welche Geheimrat v. Bremen eingehend und mit juristischer und kunstgeschichtlicher Sachkenntnis berichtete, sind vorläufig indessen nur der Gegenstand ernster Erwägungen im Schosse des Ministeriums. Was davon im Laufe der nächsten Jahre Gesetz wird, hängt von dem Zusammenwirken verschiedener Faktoren ab und lässt sich bis jetzt noch nicht übersehen. Jedenfalls gewann die Versammlung aus diesen Mitteilungen die Überzeugung, dass der Kultusminister in Preussen das ernste Streben hat, die Denkmäler unserer vaterländischen Geschichte in ihrer hohen nationalen und künstlerischen Bedeutung zu schützen.

Allerdings hat dieses Streben seine ganz bestimmten Grenzen. Die einzelnen Minister können in Preussen mit den unter ihrer eigenen Verwaltung stehenden Denkmälern ganz nach eigenem Ermessen schalten und niederreissen, was ihnen beliebt. Gerade in den allerletzten Jahren hat z. B. die Militärverwaltung und das preussische Finanzministerium sehr schätzenswerte Denkmäler unserer vaterländischen Geschichte in Berlin vernichtet.

Unter den übrigen Gegenständen der Verhandlungen befand sich die Beratung über ein von Prof. Dehio in Strassburg geplantes Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Der ausgezeichnete Gelehrte beabsichtigt mit Hilfe von drei oder vier jüngeren Kunsthistorikern dieses Handbuch in Strassburg zu bearbeiten und fordert zu diesem Zwecke eine Unterstützung des Deutschen Reiches von 60000 Mark. Dieser Antrag ist im Laufe dieses Sommers von der deutschen Reichsregierung abgelehnt. Der in Freiburg anwesende Vertreter der Reichsregierung, Geh. Rat *Lewald*, motivierte diese Ablehnung nicht nur aus finanziellen Gründen, sondern wies in überzeugender Weise nach, dass dem ganzen Plane schwerwiegende, sachliche Bedenken entgegenstünden. Die Schaffung eines derartigen Handbuches bezeichnete der Vertreter der Reichsregierung in sehr anerkennenden Worten als in hohem Grade wünschenswert. Die Subventionierung und Überwachung eines solchen Unternehmens sei indessen Sache der einzelnen Bundesregierungen, welche durch ihre Kunstverwaltungen weit eher zu einer solchen Aufsicht in der Lage wären als die Regierung des Reiches, der es an den geeigneten Organen, Sachverständigen-Kommissionen, Akademien und anderen Institutionen dafür fehle. Diesen mit grosser Sachkenntnis vorgetragenen Gründen der Kommission, welche von dem Tage für Denkmalpflege für die Vorberatung des Handbuches eingesetzt wurde, sprach der Konservator der Kunstdenkmäler Thüringens, Professor Voss, den Wunsch aus, das Handbuch möge nach dem Vorbilde anderer grosser wissenschaftlicher Encyklopädien nicht von einem einzigen Gelehrten und dessen Assistenten, sondern von zahlreichen Fachmännern in den verschiedensten Teilen Deutschlands, Österreichs und der Schweiz bearbeitet werden. Die Inventare der einzelnen Länder sind bisher nur zur Hälfte fertig und zum Teil bereits veraltet, so dass dieselben nicht mehr dem jetzigen Zustande der Denkmäler entsprechen. Auch wenn bei den noch nicht inventarisierten Landesteilen die vielfach zerstreute kunstgeschichtliche und geschichtliche Litteratur von Professor Dehio und seinen Assistenten in Strassburg noch so gewissenhaft benutzt wird, so können die betreffenden Gelehrten ohne Besichtigung der Denkmäler an Ort und Stelle niemals mit Sicherheit wissen, was von diesen Werken in Wirklichkeit noch vorhanden und was im Laufe der letzten Jahrzehnte zu Grunde gegangen ist. Darüber giebt die Litteratur keinen Aufschluss. Ein Bereisen und Besichtigen der Kunstwerke an Ort und Stelle ist indessen angesichts der ungezählten Tausende von Ortschaften in Stadt und Land, wo sich die beachtenswertesten Kunstwerke befinden, von einer Centralstelle aus unmöglich. Da muss die Lokalforschung zu Hilfe genommen werden. Zahlreiche Lokalforscher, Museumsbeamte, Architekten, Gymnasiallehrer mit kunstgeschichtlichen Kenntnissen und andere geeignete Persönlichkeiten können nach den an der Centralstelle aufgestellten Grundsätzen jeder sein eigenes, eng umgrenztes Gebiet bearbeiten. Alle diese Beiträge sind nach dem Vorbilde anderer Encyklopädien durch den Herausgeber des Ganzen einheitlich zu redigieren und zusammenzufassen. Ein derartiges Handbuch würde allerdings einem empfindlichen Mangel in unserer kunstgeschichtlichen Litte-

ratur abhelfen und Professor Dehio sich durch die Herausgabe desselben den lebhaftesten Dank aller Freunde der vaterländischen Kunst- und Geschichtsforschung erwerben.

Während der Beratungen in Freiburg, welche zwei Tage in Anspruch nahmen, wurden auch einzelne besonders wichtige Gegenstände der Denkmalpflege behandelt z. B. die Restaurierung einiger besonders hervorragender Baudenkmäler. Architekt *Bodo Ebhardt*, der vom Kaiser mit der Restaurierung der Hoh-Königsburg beauftragt ist, gab eine Übersicht über die Gesichtspunkte, welche für die Erneuerungsbauten bei diesem köstlichsten Juwel der deutschen Burgen-Baukunst massgebend sein werden. Ebhardt erklärte, dass die Ergänzungen sich in jeder Beziehung an das wirklich Vorhandene und an die zahlreich im Schutt gefundenen Bauteile anschliessen werden.

Über den Zustand des Strassburger Doms und die zur Erhaltung des ehrwürdigen Bauwerks geplanten Arbeiten berichtete der mit der Bauleitung des Strassburger Doms beauftragte Dom-Baumeister *Arntz*; über den Dom von Metz Regierungs- und Baurat *Tornow*, über den Münster in Freiburg Regierungs-Baumeister *Kempf*. Sehr interessante Mitteilungen über die Einrichtung von Denkmal-Archiven in Braunschweig machte der Braunschweiger Museums-Direktor *P. J. Meier*, der auf diesem Gebiete, namentlich durch das Heranziehen der Vereine des Landes eine ausserordentlich wirksame Thätigkeit entfaltet hat. Im Anschluss daran machte Professor *Clemen* sehr interessante Mitteilungen über die von ihm in der Rheinprovinz eingerichteten Denkmal-Archive. Diese Mitteilungen waren so eingehend und vielseitig, dass der Bericht nach dem Erscheinen des gedruckten Protokolls der Verhandlungen noch näher auf die von Clemen aufgestellten sehr wichtigen Gesichtpunkte eingehen wird.

Nach zweitägiger angestrengter Arbeit und dem anregendsten Ideenaustausch trennte sich die Versammlung mit dem Rufe: »Auf Wiedersehen im Herbst 1902 in Düsseldorf.« *G. M.*

URTEILE ARNOLD BÖCKLIN'S ÜBER KUNST UND KÜNSTLER[1])

Italiener: »Nein, dieser Kerl — wie heisst er doch — der Signorelli! Etwas Talentloseres habe ich nie gesehen. Ich habe mich vergebens gefragt, warum um Gotteswillen der Kerl das alles gemacht, wie er das ausgehalten hat. Von allen Seiten aus habe ich mir's angesehen, aber nirgends ist mir eine Erklärung geworden. Nichts hat der Kerl zu sagen, keinerlei künstlerischer Gedanke malerischer oder plastischer Art, keinerlei Freude an irgend etwas, nicht einmal am Können, nichts von Komposition oder Anatomie, oder was es sonst sei — lauter mühseliges geduldig nebeneinander gezeichnetes Zeug.«

* * *

»Diese alttoskanische schwarz und weisse Architektur ist sehr bezeichnend für die grossen Florentiner. Sie beweist: sie verstehen ja weder was von Architektur noch von malerischer Wirkung. Sonst könnten sie nicht die Sache immer gerade umgekehrt machen, wie sie gemacht sein will. Was soll z. B. bei dieser Bauerei wirken? Die Gliederungen und nicht die tote Mauer. Das Weiss tritt nun ohne Gnade vor Schwarz vor, weit heraus. Sie aber haben es umgekehrt hinten in ihren Füllungen, hinter schwarzen Säulen oder Pilastern. Da ist dann jede Wirkung von vornherein aufgehoben und geärgert wird man dazu. Umgekehrt sollten die Pilaster weiss sein und Füllungen etwa von poliertem schwarzem Marmor, der durch diese Behandlung auch nicht mehr so brutal zu dem Weissen stehen würde.«

»Diese Florentiner! Wenn man von den Niederländern kommt — Nacht wird's. Kinder sind sie. Beobachtungen machen giebt's nicht. Nach 50 Jahren hat Ghirlandajo noch nicht gesehen, dass gewisse Farben immer vortreten (das ist ihr Charakter, bei dem der Maler sie fassen muss), dass z. B. (in der Natur) gewisse Rot in verschiedenen Entfernungen verschieden wirken. Er aber setzt dasselbe hinten und vorn hin. Kein Raum daher, keine Ruhe folglich. Und nun: nicht einmal eine künstlerische Rechnung, eine grössere, haben sie machen können. Nirgends fällt ihnen etwas ein zur Sache. Wo ein leerer Raum bleibt, wird ein Gewandschnörkel oder ein Blumentöpfchen hingemalt. Eine Wirkung, z. B. die mit dem Teppich, mit der Mauer etc., einmal entdeckt, wird unerbittlich weiterbenutzt als das A und O.

Nie haben sie etwas zu erzählen, etwas mitzuteilen: die Niederländer sind bis in die kleinsten Fingerspitzen voll. Kinder sind die Florentiner in der Kunst, ärmliche hohle Gesellen sind diese Botticelli etc. Während so ein van Eyck-Schüler durchempfunden ist bis ins kleinste, und doch all dies Kleine nur wieder aus der liebevoll durchempfundenen, alles belebenden Idee, aus dem Grossen heraus, als mit dem Ganzen Eins er- und empfunden ist.«

»Nein, dieser Rogier van der Weyden z. B. Bis ins letzte, kleinste hinein alles belebt, alles durch und durch verstanden, alles künstlerisch, nirgends gepfuscht. Und womit und wie das gemalt ist, ist nun vollends ein Rätsel. Gemalt scheint es überhaupt nicht. Man sieht keine Arbeit, kein Sichabmühen mit widerspenstigem Material. Mit Öl, Firnis oder was wir sonst haben, ist das nicht gemalt.

Daneben nun die besten Italiener als Maler. Gleich hört's auf, überall setzt das Können aus — und nun gar an Stellen, wo sie sich unbeobachtet glauben! Nehme man selbst jedes Bild von Tizian, z. B. gleich die »liegende Venus« (Uffizien) und sehe sich den grünen Vorhang an. Meinetwegen hatte Tizian sich schon ausgesprochen und wollte sich nun nicht mehr

1) Wir entnehmen nachstehende Auszüge mit Erlaubnis des Verlages dem Ende Oktober ds. Js. bei der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München erscheinenden Buche: »Zehn Jahre mit Böcklin, Aufzeichnungen und Entwürfe von Gustav Floerke«. Gr. 8°, 17 Bogen mit 18 Abbildungen. Geb. 6 Mark.

unnütz mit Nebendingen aufhalten. Aber er brauchte, bei der andeutendsten Behandlung, nicht zu zeigen, dass er nicht wusste, wie solcher Stoff in der Ferne wirkt, wie er fällt etc. Er konnte das mit ebensowenig alles machen und zwar richtig. »Aber nein, dahinten pfuscht er eben.«

»Wir haben da einen Perugino mit seinen ganz gewöhnlichen, gemeinen Ateliergewandkniffen — und wenn gleich darauf Fra Bartolommeo sich eine Bettdecke hinlegt und sie nachmalt, wird der Kohl auch nicht fetter.«

»Ich kann diese Kerle von Italienern nicht leiden, aber ich möchte doch wieder hin. Noch ein paar Jahre, und ich spiele wieder va banque. Wollen Sie mit, gut. Sonst geh' ich allein.« (Zürich, Ende 1885.)

»Ein Volk, dass so jeden Begriff von Rechtlichkeit, Sittlichkeit und Zuverlässigkeit bei sich ausgerottet hat, wie die Italiener, von welchen jeder einzelne so absolut nur an sich und an die Befriedigung seiner Eitelkeit denkt, kann nichts werden. Übrigens waren sie zur Renaissancezeit schon gerade so.«

»Die Italiener waren stets frech, wie jeder, der unfehlbar, also kritiklos, lächelnd von sich überzeugt ist. Und der Majorität imponiert ein sicheres Auftreten immer. Danach wird einer beurteilt. Zudem sagten und schrieen sie's von jeher selbst. Daher die Rolle, die sie in Europa und besonders in dem schwerfälligen, derben oder bescheidenen Deutschland spielen konnten.«

Zum Italiener — ausnahmlos — hielt Böcklin höchstens das Verhältnis wie zu einem hübschen Haustier für möglich.

»Geschickt sind sie, diese Italiener. Sie gehen z. B. nach Paris zum Salon, sehen, was neues da ist, Glück macht, geht; sie begreifen sofort, worin das Eigentümliche liegt, und gleich machen sie's nach.«

[Das rein Malerische genügt Böcklin nicht. Auch darum liebt er z. B. die Italiener nicht, weil er ihre »Sante conversazioni« und schön posierenden Zuschauer nicht begreift.]

* * *

Deutsche: »Ja die Altdeutschen!« Jedesmal, wenn Böcklin kam, musste ich mit in die vorderen Säle der Alten Pinakothek (in den Glaspalast etc. ging er nicht). Jedesmal stand er vor seinem Rogier etc.: »Schauen sie mal hin, — die Luft in dem Zimmer[1]), die Sauberkeit, wie wohl einem da wird, — das offene Fenster, die Reinlichkeit und Verständlichkeit in der Landschaft draussen — ah!«

(Rogier van der Weyden: der Mut, die Klugheit der Rechnung, das stete Bewusstsein, welches dazu gehört, um noch solch ein Fenster zu wagen, wie auf seinem Bild in der »Alten Pinakothek!«)

Nicht die Holländer, sondern die ungesauceten bestimmten, lichtvollen Flamländer sind Böcklin so viel wert.

Immer wieder seine Niederländer (die Schwind so jämmerlich findet). Böcklin exemplifiziert auf die »Anbetung der Könige« von Rogier van der Weyden (München, Pinakothek) und sagt: »man könnte meinen, das sei bloss so blau und rot etc. ikonographisch nebeneinander gesetzt. Und ich versichere, alles ist die klügste, nirgends ein Loch lassende Berechnung, ein Exempel, welches auf jede Probe stimmt.«

Makart, Bilder in der Neuen Pinakothek: »Eine Gedankenlosigkeit, eine Verwirrung herrscht da, die unglaublich ist. Man weiss nicht, was vorn und hinten ist, warum das da ist, — nur um sich gegenseitig zu stören — man weiss nicht, mit was für einem Schädel man es zu thun hat — und daneben hängen so ruhige, einfache, klare, bewusste ältere Bilder, etwas philiströs meist, aber doch von Männern gewollt und gemalt.«

». . . Markart ist übrigens durchaus kein Schwindler. Was er macht, ist sein, und wenn es auch nicht sehr hoch steht, so hat er es doch auch nie für mehr ausgegeben. Andere haben anderes für sich darin gefunden, haben es anders genannt, und — mein Gott — er hat es sich gefallen lassen« (1885).

Marées. »Wer so wie er, wie ein Akademiker, an den ersten Schwierigkeiten, die ihn gar nichts mehr angehen sollten, scheiterte, ist doch kein bewusster grosser Künstler. Ja, er blieb in den Anfängen stecken, nahm sie schon für die Hauptsache. So ein Fuss geht bei ihm oft zwanzigmal in eine Figur. Er fing eben oben an, malte sich fest, und nun sah er das Ganze nicht mehr. Über das Aktmalen ist er überhaupt nie hinausgekommen. Und bei nichts braucht man weniger zu denken, als beim Aktmalen. Ein Lebewesen, nur weil es einmal da ist, mit grösser werdender Geschicklichkeit nachzumalen, es so oder so hin- und nebeneinanderzustellen — das heisst doch noch kein Bild malen; da fängt es ja noch gar nicht an.«

»Also er hatte keine Idee von Proportion. Das Ganze sah er nicht. Er fing oben an und endigte unten — wie Gott will.«

* * *

Lenbach. »Was man nicht gesehen hat, kann man nicht malen. Die Welt im ganzen, den Zusammenhang sah er nie. Aber er kopiert vortrefflich, weil er nur den jeweiligen Fleck für sich allein sieht und darum sagen kann: das ist lichter Ocker mit Beinschwarz.«

Gelegentlich eines Bildes von Lenbach: Kaiser Wilhelm I., in altgemachtem Rahmen: »Schmutz zu Schmutz steht immer gut.« (Das Bildnis braunsaucig, ohne Farbe zu bekennen, und der Rahmen ohne blankes Gold.) »Diese Feigheit, keine dreisten Gegensätze zu wagen. Natürlich malt er dann auch den lustigen Rahmen alt.

* * *

Böcklin lacht fürchterlich über Leibl, der drei Jahre in einer Dorfkirche gesessen, um drei alte Weiber zu malen, unter anderm auch eine Haube, die zu sticken viel leichter gewesen wäre. »Muss das ein langweiliger, denkfauler Kerl sein!«

1) Gemeint ist Nr. 100 (Kat. v. 1898) »St. Lukas, der die Madonna zeichnet«. A. d. H.

»So die Sorte Leibl sagt: Wer das Glas da täuschend machen kann, hat mehr geleistet als der ganze Schwind. — Sieh her: Wenn nun noch eine Hand dazukommt und einer malt die ebensogut mit. — Das ist noch mehr. — Und wenn dazu noch ein Kopf kommt, der das Glas und die Hand am Mund hat. — Das ist das Höchste. — Wenn der Kopf nun aber Beine hat und geht. — Das kann man nicht mehr machen. — Nein, du nicht. Aber das kann Schwind. Der kann die Leut' auch noch schweben und schwimmen machen, dass man's glaubt. Wer hat nun mehr Natur von euch?«

AUSGRABUNGEN IN ST. DENIS

In St. Denis hat man vor einem halben Jahre ein altes verbautes Haus zwischen der ehrwürdigen Kirche, der Grabstätte der französischen Herrscher, und dem neuen Stadthause abgerissen und dabei allerlei Funde gemacht, die zu weiteren Nachforschungen reizten und interessante Ergebnisse brachten. Es handelt sich nach den aufgefundenen Gegenständen mit Sicherheit um einen merovingischen Friedhof, dem an der nämlichen Stelle ein römischer Friedhof vorangegangen war. Dass sich hier eine römische Grabstätte befand, ist schon deshalb wahrscheinlich, weil die Römer ihre Toten in gewisser Entfernung von ihren Städten an den Landstrassen zu bestatten pflegten. Eine alte Römerstrasse, von der noch Spuren vorhanden sind, führte aber von Paris nach St. Denis. Auch die Nähe der Steinbrüche, welche das Material zu den Särgen lieferten, musste der Anlage eines Friedhofes an dieser Stelle das Wort reden. Dass die auf die Römer in der Herrschaft folgenden germanischen Franken einfach fortfuhren, den Friedhof zu benutzen, ist natürlich, und ebenso natürlich war es, dass der Merovingerfürst Dagobert hier eine Kapelle bauen liess, als Grabstätte für sich und seine Nachfolger. Nach den Dimensionen der heute noch unter der gotischen Kirche befindlichen romanischen Krypta war diese Grabstätte ganz bescheiden gedacht und weit von der späteren Grösse und Pracht der Kirche entfernt. Ihre Errichtung liess also die meisten Gräber auf dem Friedhofe unangetastet, und wahrscheinlich wäre es in der Zeit Dagobert's eine grosse Thorheit gewesen, die Heiligkeit der Gräber zu verletzen. Vermutlich war der Friedhof damals noch benutzt, und die Einwohner hätten es nicht ruhig hingenommen, wenn man die Gebeine ihrer Vorfahren einfach herausgeworfen hätte. Zur Zeit des heiligen Ludwig, der die Kirche von St. Denis ungefähr in ihrer jetzigen Gestalt errichten liess, hatten dann vielleicht die Pariser die Gewohnheit verloren, ihre Toten hier zu bestatten, und um die alten Gräber kümmerte man sich nicht mehr, so dass der König ungestört seinen Neubau aufführen konnte. Und zwar scheint man die in dem für den Kirchenbau gebrauchten Raume befindlichen Särge einfach in dem nicht gebrauchten Teile eingescharrt zu haben. So erklärt sich der Zustand des Erdreiches und die Lage der aufgefundenen Gegenstände, aus der unzweifelhaft hervorgeht, dass der ganze Boden bis zu einer gewissen Tiefe aufgewühlt und durcheinander geworfen worden ist. Mit dem Humus vermischt finden sich zahlreiche Scherben, Knochen, verstümmelte Steinsärge u. s. w.

Das alte Haus, welches an dieser Stelle stand und jetzt niedergerissen worden ist, war ein malerisches und schmutziges Gemenge von alten Mauern und späteren Zuthaten. Noch jetzt sieht man in der allein noch stehenden Mauer hohe gotische Spitzbogenfenster, die später vermauert und durch kleine viereckige Löcher ersetzt worden sind. Im Mittelalter stand hier eine »den drei Schutzpatronen« geweihte Kirche, die aus drei kleinen Kapellen, St. Michel du Gré, St. Barthélemy und Ste. Geneviève entstanden war. In den Religionskriegen wurde die Kirche der drei Schutzpatrone nach der Schlacht bei St. Denis 1567 von den Calvinisten geplündert und in Brand gesteckt, ihr völliger Untergang scheint jedoch erst mit der grossen Revolution gekommen zu sein, als die Volkshaufen von Paris kamen, die Königsgräber der Abtei öffneten, die Gebeine herauswarfen und den reichen Skulpturenschmuck verstümmelten. Die Abtei mag damals in ihrer für die Ewigkeit gefügten Kraft der wütenden Menge widerstanden haben, die kleinere Nachbarin aber wurde so gründlich verwüstet, dass sie hinfort nicht mehr zu ihrem ursprünglichen Zwecke benutzt werden konnte. Arme Leute nisteten sich in den Ruinen ein, verstopfen die zu grossen Fenster und Thüren, teilten den hohen Raum in mehrere Stockwerke, bauten Kamine und Zwischenwände, kurz sie thaten, was die Leute von Verona mit ihrem Amphitheater gethan haben. Dieses Gemisch von altem Glanze und neuer Armut ist nun verschwunden, und die Ausgrabungen, die eifrig fortgesetzt werden, haben bis jetzt die folgenden Gegenstände zu Tage gefördert: den Grabstein eines Priesters vom Jahre 1576, einige schlecht erhaltene Holzschnitzereien, den Schlussstein eines gotischen Gewölbes in Form einer Gänseblume, mehrere Kapitelle, eins davon korinthisch mit römischen Figuren, ein anderes mit drei christlichen Heiligenfiguren, weshalb man es zum Kapitell der drei Schutzpatrone gestempelt hat, ein drittes hat byzantinische Anklänge und ein viertes ist schwer zu bestimmen, zeigt aber entfernte Ähnlichkeit mit den Kapitellen der ägyptischen Tempel von Edfu.

Schon allein aus den bisher genannten Funden geht hervor, dass sich in diesem Boden Reste sämtlicher Kulturen befinden, die von der Römerzeit bis zum Anbruch der Neuzeit in Frankreich geblüht haben. Und die weitere Liste der Funde bestätigt diese Thatsache. Es sind zu nennen: mehrere sehr schöne eiserne Kaminplatten im reinsten Louis XVI.-Stil; ein zerbrochener gallorömischer Topf, der zu weiteren Nachgrabungen vorzüglich reizte; eine Menge gallorömischer und merovingischer Gefässe, die meisten allerdings in sehr schlechtem Zustande, einige Asche enthaltend; dann wurden mehrere Sarkophage aus derselben Zeit entdeckt, verziert mit einem vermutlich symbolischen Ornament: einer Art Rose, gebildet von zwei parallelen Linien, die sich wellig um eine Art Stern winden; auf dem Deckel eines dieser Steinsärge ist das Alpha und das Omega eingemeisselt, in dem anderen befindet sich, ebenfalls in den Stein gehauen, eine Art erhöhtes Kopfkissen; ein bisher unberührter Sarkophag wurde geöffnet, er enthielt die leicht kenntlichen Reste einer jungen Frau, die aber bei der ersten Berührung zusammenfielen; eine Menge Gürtelschnallen, merovingische Schwerter, Speereisen, Löffel und eine Anzahl so verbogener Bronzestücke, dass ihre Bestimmung nicht erkannt werden kann; von zahlreichen Skeletten hat man Bronzeringe abgenommen, ausserdem waren einige wenige Fetzen Brokat und Wollentuch erhalten; schliesslich sind zu nennen eine Menge Bronzenägel von den Särgen und Silbermünzen von Philipp August, Karl VI., Franz I., Karl VIII., Heinrich III. und Gaston von Orleans. Die schönsten Funde sind: eine Bronzemünze aus dem Jahre 250 von Magnantius, dem Unterbefehlshaber des Constantius, welcher letztere von ihm ermordet wurde; eine zwölf Centimeter lange, ausserordentlich delikat ciselierte goldene Nadel und ein kleines goldenes Medaillon von ovaler Form, mit Rubinen und Achaten besetzt.

Die Stadt St. Denis, oder wenigstens ein Teil der Stadt-

väter, hegt die Absicht, das Grundstück, wo die Funde gemacht worden sind, zu kaufen und unter Benutzung der noch stehenden Mauer der alten Kirche ein Museum zu errichten, worin die ausgegrabenen Gegenstände mit anderen in St. Denis existierenden Kunstwerken ihren Platz finden sollen. Es wäre sehr zu wünschen, dass dieser Plan ausgeführt würde, denn im anderen Falle dürfte das Grundstück sicherlich mit einem modernen sechsstöckigen Miethause bebaut werden, was den Eindruck der ehrwürdigen Abteikirche daneben ungemein beeinträchtigen würde. *KARL EUGEN SCHMIDT.*

EINE NEUE STIFTUNG CARL JACOBSEN'S

Kopenhagen. Dass der Mann, dem die Ehre gebührt, für die Kunstpflege Dänemarks zur jetzigen Zeit am rüstigsten und mit dem grössten Erfolge gewirkt zu haben, kein Maler, kein Bildhauer, kein Baumeister und kein Gelehrter, sondern ein Bierbrauer ist, davon hat wohl schon jetzt die gesamte kunstinteressierte Welt gehört und gelesen. Der Name *Carl Jacobsen* ist so oft als derjenige eines der grössten Mäcenaten aller Zeiten genannt worden, dass er selbst dem oberflächlichen Zeitungsleser bekannt sein muss; demungeachtet wird es doch den meisten als recht überraschende Neuigkeit kommen, dass er eben in diesen Tagen sein Vaterland mit einer Dotation für Kunstzwecke bedacht hat, die sich auf nicht weniger als zehn Millionen Kronen beläuft. Ehe ich über diese grossartige Gabe etwas näheres berichte, werde ich erst an die vorausgehenden Schenkungen und Stiftungen sowohl des älteren, 1887 verstorbenen, J. C. Jacobsen's, als diejenigen des Sohnes, Carl Jacobsen's, erinnern.

Jacob Christian Jacobsen brachte die von seinem Vater geerbte Brauerei besonders dadurch auf eine sehr bedeutende Grösse, dass er sie nicht nur mit ausserordentlicher Tüchtigkeit, sondern auch nach streng wissenschaftlichen Grundsätzen leitete; von 1847 war in längerer Zeit sein »Alt-Carlsberg« die einzige dänische Brauerei, wo »bayrisches« Bier produziert wurde, und schnell wuchs sie derart hinan, dass Jacobsen nicht allein als einer der angesehensten, sondern auch als einer der reichsten Bierbrauer der Welt dastand. Dann dauerte es auch nicht lange Zeit, ehe er die lange Reihe von patriotischen Unternehmungen in Gang brachte. Als im Jahre 1859 das schöne und prächtig ausgestattete Schloss Frederiksborg den Flammen ein Opfer geworden war, trat Jacobsen für seine Wiederaufführung rüstig in die Schranke; die innere Einrichtung der beiden mächtigen Schlossflügel bezahlte er, das Zimmer des Kirchenflügels liess er Carl Bloch mit einigen zwanzig neutestamentlichen Bildern schmücken, und für den Schlosshof schenkte er später eine Kopie des 1683 von den Schweden weggeführten malerischen und figurenreichen Springbrunnens, ein Hauptwerk Labewolff's. Seine grösste That war aber die Stiftung des »Carlsberger-Fonds«, eines wissenschaftlichen Instituts, welches seine umfassende Bedeutung für nordisches Geistesleben durch die Zeiten bewahren wird. Ursprünglich mit einer Million Kronen, später mit noch einer ähnlichen Summe dotiert, wurde der Fond endlich der Erbe der ganzen Alt-Carlsbergbrauerei und verfügt jetzt über Jahreseinnahmen von Hunderttausenden, welche für wissenschaftliche Zwecke verwendet werden.

Sein einziger Sohn, Carl Jacobsen, stand auch nicht nach dem Tode des Vaters mit leeren Händen da; schon von 1871 betrieb er die Brauerei »Neu-Carlsberg«, und unter seiner energischen Leitung wuchs diese darart heran, dass sie jetzt die grösste des Carlswerks ist. Wie der Vater vorzugsweise die Wissenschaft unterstützt hatte, wendete der Sohn sein Interesse hauptsächlich den bildenden Künsten zu. Seine erste bedeutende Stiftung war die »Albertina«, 1879, ein Legat für die Ausschmückung von den Plätzen, Strassen und öffentlichen Anlagen Kopenhagens; ursprünglich war das Legatkapital 100000 Kronen, aber später ist es bedeutend vermehrt worden; sehr gross ist schon die Zahl der prächtigen Bronzeabgüsse von Statuen und Gruppen, besonders antiken, welche teils für die Zinsen des Legatkapitals, teils durch Extrabeiträge des Stifters ausgestellt sind. Im Jahre 1882 gründete er die jetzt weltberühmte »Carlsberg-Glyptothek«, deren Abteilung für moderne Skulptur seit 1897, nachdem sie als Gabe der Stadt Kopenhagen überwiesen worden, in einem dafür aufgeführten monumentalen Museumsgebäude angebracht ist. Die grossartige Sammlung von antiken Originalen, eine der bedeutendsten der Welt, schenkte Jacobsen 1899 der Öffentlichkeit und dotierte ausserdem eine Million Kronen — welche Summe von Staat und Kommune suppliert werden soll — für das dadurch nötig gewordene Museumsgebäude. Die Staatssammlung von Skulpturen, deren Direktor er seit 1896 ist, hat er mit bedeutenden Gaben bereichert; ausserdem hat er und seine Frau gemeinsam vier »Carlsberglegate« gestiftet, je mit einem Kapital von 250000 Kronen. Von diesen Legaten sind die drei (das vierte ist ein »Arbeiterlegat«) für künstlerische Zwecke bestimmt; die bisherigen Priellate sind u. a. die Aufführung der prachtvollen »Jesuskirche« und das »Kunstindustriemuseum Kopenhagens«. Im Vergleich mit den hier genannten Stiftungen muss man es für Kleinigkeiten rechnen, dass Jacobsen 1886 ein grossartiges Monument für den dänischen Seehelden Ivar Hendtfeldt errichten liess, dass er 1887 mit einem Kreise von eingeladenen Gelehrten eine kunstarchäologische Reise nach Griechenland unternahm, und dass er 1888 auf eigene Kosten eine umfassende Ausstellung französischer Kunst, 1897 eine internationale Kunstausstellung zu Kopenhagen veranstaltete.

Es dreht sich hier, wie man aus dem Vorstehenden leicht sehen wird, um so grossartige Schenkungen eines einzelnen Privatmannes, wie sie wohl sonst niemals für künstlerische Zwecke gespendet sind; allein die der Öffentlichkeit geschenkten Antiken repräsentieren für sich einen Wert von mehr als 10 Millionen Kronen. Und doch sollte es dem Herrn Jacobsen gelingen, seine Mitwelt kraft einer von keinem seiner Landsleute geahnten fürstlichen Gabe zu überraschen.

Ganz einfach: Herr Carl Jacobsen, Museumsdirektor, Dr. Honoris causa der Kopenhagener Universität, vor allem aber »Dänischer Bürger und Bierbrauer«, hat vor einigen Tagen der Öffentlichkeit mitgeteilt, dass er die Brauerei Neu-Carlsberg, deren jährlicher Überschuss auf wenigstens 600000 Kronen angesetzt worden ist, dem »Carlsbergfond« überweisen will; zwei Drittel der Einnahmen sollen der Kunst zu gute kommen. Über die endliche Ordnung der Sache liegt noch nichts weiter vor. Wahrscheinlich wird man doch das Nähere binnen kurzem erfahren; ich werde dann alsbald den Lesern der »Kunst-Chronik« davon berichten. *SIGURD MÜLLER.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Im Königlichen Kunstgewerbe-Museum ist für kurze Zeit ein spätgotischer Schnitzaltar der Kirche zu Waase auf der Insel Ummanz ausgestellt, welcher behufs Wiederherstellung nach Berlin gesandt war. Das Werk gehört nach der Marke (flache Hand) zu einer Reihe in Antwerpen gefertigter Arbeiten, die unter sich mehr oder minder verwandt vom Rheinlande über Nordwestdeutsch-

land und das gesamte baltische Küstengebiet verbreitet sind.

Der 2,40 Meter hohe Altar teilt sich in eine erhöhte Mittelstaffel und zwei niedrigere Seitenteile. In der Mitte ist die Darstellung der Kreuzigung, in der unteren Hälfte die Gruppe der Leidtragenden, — links davon die Kreuztragung mit dem Motive des den Heiland mit dem Fusse stossenden Schergen, rechts: Klage um den Leichnam des Herrn. Den oberen Abschluss der Staffeln bilden reiche durchbrochene Masswerk-Baldachine, die Rahmen enthalten kleine Reliefs der sieben Sakramente und aus der Passion. — Unter den drei Hauptdarstellungen finden sich drei Vorgänge aus dem Leben des Thomas Becket, Erzbischofs von Canterbury. Hier fehlen einzelne Figuren. Die Wiederherstellung erstreckte sich im Schnitzwerk nur auf die Ergänzung fehlender Gliedmassen, Gewand- und Waffenteile an den Figuren und die Erneuerung des abgebrochenen architektonischen Zierwerks. Eine sorgfältige Reinigung ergab fast die alte Farbenfrische, so dass nur wenig nachgeholfen zu werden brauchte; mehr gelitten hatte die Vergoldung, ist aber mit grösster Sorgfalt in den abgeblätterten Teilen festgelegt oder erneuert worden.

Die Malereien auf den Klappflügeln stellen dar bei geöffnetem Schrein je zwei dem Kreuzestode voraufgehende und folgende Vorgänge, links: Abendmahl und Verrat, rechts: Auferstehung und Pfingstfreude, darüber im oberen Teile der Mittelstaffel: Christus erscheint der Maria und Gang nach Emaus. Die geschlossenen Flügel zeigen oben: Sinnbilder der Passion, unten: Abraham und Melchisedek, die Messe des Papstes Gregor und den Mannaregen.

Die Ergänzung des Schnitzwerks ist in der Holzschnitzklasse des Königlichen Kunstgewerbe-Museums, die Wiederherstellung der Malereien sowie der Polychromie und Vergoldung in den Werkstätten der Königlichen Gemäldegalerie zu Berlin erfolgt. Das Ganze ist ein Werk von ungewöhnlichem Reichtum und Farbenpracht.

Dresden. *Königliches Kupferstichkabinett.* Für den Monat August waren fast ausschliesslich Neuerwerbungen sächsischer Künstler zur Ausstellung gelangt. An erster Stelle ist Max Klinger — bisher schon hier vollständiger als irgendwo sonst vertreten — zu nennen mit der ersten Fassung der später verworfenen Platte zur Radierung ›Elend‹ und den acht Vignetten zu seinem Jugendwerke Amor und Psyche, Probedrucken von den unzerschnittenen Platten, ferner Otto Greiner mit seinem neuesten Ex-libris für den Grafen Rex in Dresden als Federlithographie. Von Dresdener Künstlern erblickt man u. a. Georg Jahn's fleissigen Mädchenkopf, eins seiner besten Werke, etwas gewaltsame Lithographien Lührig's, Vorsatzpapiere und Buchillustrationen von Cissarz und vor allem eine ganze Reihe stimmungsvoller Radierungen und Steindrucke von Otto Fischer. Als Neulinge treten dagegen auf: Marie Gey mit meist kleinen Landschaften, Blumen oder Tierstücke darstellender Radierungen und Irma Meinhold, die sich an die Wiedergabe malerischer Ecken Dresdens gemacht hat. Einige künstlerische Amateurphotographien von Julius Hofmann in Wien, Nikolaus Perscheid in Leipzig und Hugo Erfurth in Dresden vervollständigen die diesmalige Ausstellung.

Berlin. Vor einigen Monaten befand sich *Böcklin's* grosses Werk ›Die Pest‹, eine der machtvollsten unter den letzten Schöpfungen des Meisters, in Berlin, aber sozusagen incognito. Professor Hauser sollte das leider nicht ganz vollendete Gemälde firnissen. Damals schwebten, wie bereits mitgeteilt, Verhandlungen, diesen Schatz unserer Nationalgalerie zu sichern und die Landeskunstkommission hatte sich bereits für die Erwerbung entschieden, als aus irgendwelchen Gründen eine Verzögerung eintrat und so in letzter Stunde noch das Bild aus Mitteln der Gottfried Keller-Stiftung für die Schweiz angekauft wurde und für Berlin verloren war. —

Um so erfreulicher und dankenswerter ist es daher, dass uns doch noch Gelegenheit geboten wurde, es zu sehen und uns von dieser packenden Kunst erschüttern und erheben zu lassen. Mit jenem anderen, kleineren Gemälde, das die apokalyptischen Reiter darzustellen scheint, von dem Meister aber ›Der Krieg‹ genannt worden ist, war ›Die Pest‹ und der Kopf eines trauernden Weibes im Gebäude der Berliner *Secession* in der Kantstrasse für kurze Zeit ausgestellt.

Es fällt sofort auf, dass Böcklin mit dem neuen Bilde genau dieselbe künstlerische Idee verkörpern wollte, die er im ›Krieg‹ dargestellt hatte. Drei mächtige Gestalten jagen auf wild vorwärts stürmenden, stier blickenden Rossen durch die Luft, der sensenschwingende Tod, dessen Rappe eine Glocke um den Hals hat, eine schaurige, meisterhafte Schöpfung, ein wildes, heulendes, die Arme emporwerfendes Weib mit nacktem leichenfarbenem Oberleib, und ein rotbärtiger Recke, der in der erhobenen Rechten vernichtungsfroh einen gewaltigen Hammer trägt. Tief unter diesen in wilder Lust dahinbrausenden Reitern liegt still und friedlich, geschmückt mit Thoren und Türmen, in bergiger Landschaft eine Stadt. Dieses Landschaftsbild hat der Meister in wundersame, ergreifende Stimmung getaucht und so in wahrhaft grossartiger künstlerischer, ja monumentaler Art ruhige Sicherheit und unaufhaltsames Verhängnis gegeneinander gestellt, so mit der Kraft des Genies auch dem alten Wort Gestalt gegeben: Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfangen.

Und gerade dieser packende Gegensatz ist es, der ›Die Pest‹ über das sonst ganz ähnliche Gemälde ›Der Krieg‹ erhebt. Aber in ihm offenbart sich doch auch die Kunst des Meisters nicht minder stark. Hier sind es bekanntlich *vier* wildbewegte Reiter, die auf schnaubenden Rossen die Lüfte durchziehen, während die unten hingelagerte befestigte Stadt bereits zum grossen Teil von einem Flammenmeer verschlungen ist. Furchtbar und erschütternd ist der Anblick dieser brennenden Häuser; die purpurne Glut ist mit überzeugender Farbenwucht geschildert. — Aber zwingender, wie gesagt, ist doch die Wirkung jenes fast um das Doppelte grösseren Bildes, obgleich dieses nicht so durchgearbeitet, nicht vollendet und in zeichnerischer Hinsicht nicht einwandfrei ist. Letzteres gilt auch von dem Kopf einer weinenden Frau, aber auch diese Arbeit behandelt ihren Gegenstand, was den inneren Gehalt betrifft, so meisterlich, dass man sich über alles Äusserliche gern hinwegsetzt.

Ausser der Sammlung Böcklin'scher Schöpfungen war auch die *Leibl'schen Werke* in der Secession um eine Reihe höchst interessanter und wertvoller älterer und neuerer Arbeiten im Laufe der Ausstellung bereichert worden. Unter ihnen ragt das Porträt eines alten schwarzgekleideten Mannes besonders hervor; damit ist schon gesagt, dass es sich hier um ein vollendetes Meisterwerk handelt. Breiter und wuchtiger noch ist es gemalt, als man es sonst von Leibl gewohnt ist, trotzdem aber mit grösster Feinheit und Sorgfalt durchgeführt. Das Bild ist eine der lebensprühendsten Menschenschilderungen, die man sehen kann und von einer wundervollen Abrundung und Ruhe.

Über *Th. Th. Heine's* nachträglich in die Ausstellung gekommenes Bild kann man ernsthaft kaum reden. Die Karikaturen dieses geistvollen Künstlers sind oft von hinreissendem Witz erfüllt. Aber woran man, wenn es in dem anspruchslos kleinen Format einer Illustration oder eines Folioblattes auftritt, seine Freude haben kann, das wirkt, in dieser Riesengrösse ausgeführt, beinahe fratzen-

haft und ganz ungraziös. Dass das Bild zeichnerisch gut ist, das ist selbstverständlich, auch malerisches Empfinden spricht aus den harmonisch abgestimmten Farben. Aber dieser in ein rotes Narrenkleid gesteckte »Perseus«, diese in ein graues Kleid nach der Mode der dreissiger Jahre des 19. Jahrhunderts gekleidete steife »Andromeda« und dieser schwarzgelbe Drache, den man erst mühsam aus dem Meer des strömenden roten Blutes heraussuchen muss, sie sind eben wegen ihrer kolossalen Grösse doch allzu langweilig und witzlos, als dass sich in die Freude über die malerischen Qualitäten des Ulks nicht das Bedauern darüber mischen sollte, dass ein bedeutendes Talent soviel Zeit und Mühe verschwendet hat, sicherlich nur aus Caprice. Als Satire, wie es scheint mit einem Seitenhieb auf Corinth's in der Zusammenstellung der Kostüme ja auch recht skrupelloses treffliches Bild »Perseus und Andromeda«, wäre das Heine'sche Bild famos, aber seine Wirkung würde viermal so gross sein, wenn es selbst um das Vierfache kleiner wäre! *P. W.*

PERSONALIEN

Karlsruhe. Als Nachfolger von Hermann Götz ist soeben Professor *Karl Hoffacker* zum Direktor der Grossherzoglichen Kunstgewerbeschule ernannt worden. Diese Nachricht wird allseitig mit Freude begrüsst, nur in Zürich nicht, wo man den frischen Zug, den Hoffacker in die dortige Organisation gebracht hat, schon angenehm zu spüren begann, und wo man herzlich bedauert, die erst vor wenig Monaten gewonnene Kraft wieder verlieren zu müssen.

NEKROLOGE

München. Der hier wohnhafte Schweizer Landschaftsmaler *Adolf Stäbli* ist am 21. September nach längerer Krankheit hier gestorben. Er ist auf der hiesigen diesjährigen Internationalen Kunstausstellung mit zwei grösseren Gemälden vertreten, von denen das eine mit der ersten Medaille ausgezeichnet worden ist und, wie verlautet, für die Pinakothek angekauft werden soll. §

Berlin. Hier starb am 18. September, 62 Jahre alt, Professor *Karl Ludwig*. In Römhild in Sachsen-Meiningen 1839 geboren, ging er, nachdem er sich zuerst als Bildhauer versucht hatte, in München zur Malerei über, und studierte zunächst in Piloty's Atelier. Bald aber beeinflusste ihn der Alpenmaler Alexander Calame, und dieser Richtung ist er auch später treu geblieben. Er war 1877 bis 1880 als Professor an der Stuttgarter Kunstschule thätig und lebte seitdem in Berlin. Er bestrebte sich in seinen Hochgebirgsbildern grösster Naturtreue; den neueren Bestrebungen auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei war er indessen durchaus abhold. Die Nationalgalerie besitzt von ihm eine Darstellung vom St. Gotthardtpass. -r-

Berlin. Am 13. September starb hier der Porträtmaler *Hugo Danz*. -r-

DENKMÄLER

Berlin. Der *Kaiser* will seiner Mutter gegenüber dem in Brütt's Atelier seiner Vollendung entgegengehenden Denkmal Kaiser Friedrich's vor dem Brandenburger Thor *ein Denkmal* errichten, das ebenfalls von zwei Büsten begleitet sein und dessen Anlage derjenigen der Siegesalleegruppen entsprechen soll. -r-

Berlin. *Fritz Klimsch* hat eine ausgezeichnete *Marmorbüste Rudolf von Gneist's* geschaffen, die von der Witwe des grossen Gelehrten der Universität gewidmet ist, und die demnächst in der Aula aufgestellt werden soll. -r-

Inhalt: Der Tag für Denkmalpflege in Freiburg. — Urteile Böcklin's über Kunst und Künstler. — Ausgrabungen in St. Denis. — Neue Stiftungen Carl Jacobsen's. — Berlin, restaurierter Schnitzaltar; Dresden, Monatsausstellung im Kupferstichkabinett; Berlin, Neues in der Secession. — Karlsruhe, Hoffacker, Direktor. — München, Stäbli †; Berlin, Ludwig †; Berlin, Danz †. — Berlin, Denkmal für Kaiserin Friedrich, Büste für Gneist. — Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 2. 17. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DER KUNSTERZIEHUNGSTAG IN DRESDEN AM 28. UND 29. SEPTEMBER

Das alte liebe Dresden hat in den letzten Septembertagen in seinen Mauern einen Kongress beherbergt, der, wenn auch nicht einer der bedeutendsten und erlauchtesten, so doch gewiss einer der merkwürdigsten unserer Zeit gewesen ist. Wir sind es ja bei der Leichtigkeit unseres Reiseverkehrs gewöhnt, dass sich die Vertreter irgend eines Geschäftszweiges oder Sports irgendwo zur Beratung ihrer Interessen zusammenfinden. Über einen Kongress von Liebigbildersammlern würden wir uns so wenig wundern wie über einen Kongress von Kanarienvogelzüchtern. Aber einen Kongress von Künstlern, Kunstkritikern, Verlegern, Professoren und Schulmeistern hätte man noch vor wenigen Jahren für ein Ding der Unmöglichkeit gehalten, weil man nicht gewusst hätte, welches gemeinsame Interesse diese Männer zusammenführen könnte. Die Kunstgelehrten mögen einzelne Künstler noch so sehr preisen, sie befinden sich ihnen gegenüber doch gewöhnlich in der Rolle eines unglücklich Liebenden, denn die Künstler, die sich ihr Lob gefallen lassen, widmen ihnen im geheimen eine Geringschätzung, die nahe an Verachtung grenzt. »C'est le propre des littérateurs de ne rien entendre aux choses des arts plastiques« hat noch kürzlich wieder einer der führenden Meister unserer Zeit geschrieben. Und würde ihm wohl ein Künstler widersprechen? — Nun, die gemeinsam empfundene Not der Zeit hat die Parteien einander genähert, ja sie zu gemeinsamer Aktion gebracht. Darin liegt die symptomatische Bedeutung dieses Kunsterziehungstages für unser deutsches Kulturleben, die grösser ist als die Bedeutung aller einzelnen hier gepflogenen Erörterungen.

Wenn nicht der Lehrer, der Universitätsprofessor, der Schriftsteller, der Künstler, jeder auf seinem Gebiete, an dem Menschenmaterial seines Wirkungskreises einen empfindlichen Bildungsmangel bemerkt hätte — nie hätten sie sich in Dresden vereinigt. Der Mangel aber war überall derselbe, Verkümmerung des Anschauungsvermögens, des Farbensinns, Unfähigkeit, das Geschaute mit den einfachsten Mitteln bildlich auszudrücken. Die ursprüngliche Befähigung zu diesen Dingen fehlt nirgends, sie ist in geringerem oder grösseren Masse einem Jeden, der sehen kann, angeboren. Es handelt sich nur darum, die Keime durch sorgsame Pflege zur Entwickelung zu bringen. Die Hebung des Kunstgefühls und Kunstverständnisses in unserem Volke und damit das Schicksal unserer bildenden Kunst hängt davon ab. Alle Mittel einer somit erforderlichen künstlerischen Erziehung zu beraten, war die Aufgabe der Dresdner Tage. Die Verhandlungen haben gezeigt, dass Praktiker und Theoretiker, Künstler und Pädagogen, sich keineswegs in allen Punkten einig waren; das Programm wies ferner eine Lücke auf, indem es die Pflege der Naturanschauung als Vorstufe zur Kunstanschauung nicht ausdrücklich berücksichtigte — aber diese Mängel waren sekundärer Art gegenüber dem einen grossen Erfolge, dass überhaupt ein erster Schritt vor der Öffentlichkeit gethan wurde. Den Männern, die die Anregung dazu gegeben haben, vor allem dem hochverdienten Leiter der Verhandlungen, dem Geheimrat von Seidlitz in Dresden, gebührt der Dank aller deutschen Kunstfreunde dafür. Ihr Aufruf hatte ein lauteres Echo gefunden, als sie selbst es wohl erwartet hatten. Namentlich ist es als eine Errungenschaft zu bezeichnen, dass vierzehn Vertreter deutscher Landesregierungen und ausserdem eine Reihe von Delegierten der Grossstädte erschienen waren.

Nach einem Begrüssungsabend in den weiten Räumen des Dresdner Vereinshauses wurden die Verhandlungen am 28. September in dem Parthenonsaal des Albertinums eröffnet, der beinah zweihundertfünfzig Teilnehmern einen etwas beschränkten Raum gewährte. In den angrenzenden Sälen hatte eine kleine Ausstellung Platz gefunden, die zu den Thematen der Beratungen ein ausgewähltes Anschauungsmaterial darbot. Das Programm für den ersten Tag war reich, fast zu reich. Neun Gegenstände wurden in sieben Stunden besprochen. Aber die Teilnehmer bewiesen eine musterhafte Ruhe und Ausdauer. Bei einer geschäftlichen Vorberatung am Abend des 27. September war vereinbart worden, dass jeder der Referenten in einer Redefrist von einer Viertelstunde die wesentlichen Punkte seines Berichtes zusammenfassen sollte, so dass für die Debatten Zeit genug übrig blieb. Als erster sprach der Hamburger Lehrer *R. Ross* über das Kinderzimmer, d. h. mehr noch über die Spiele, deren Tummelplatz das Kinderzimmer bildet, als über die Ausstattung dieses Raumes. Er wies auf den

symbolischen Charakter des Spieles hin als einer Äusserung der kindlichen Phantasie und Illusionsfähigkeit. In diesem Sinne warnte er vor allzu zahlreichen und allzu subtil ausgestatteten Spielsachen. Die sogenannten Beschäftigungsspiele wurden als für eine künstlerische Erziehung unbrauchbar abgelehnt. Die Fragen des Bilderbuches und des Wandschmuckes konnten im Hinblick darauf, dass für sie besondere Referate bevorstanden, nur kurz berührt werden. Anfechtbar war die Behauptung des Redners, dass Plakate zum Schmuck des Kinderzimmers ungeeignet seien. Warum denn, vorausgesetzt, dass die Plakate künstlerisch wertvoll sind? — Der zweite Redner, Bauamtmann *Theodor Fischer* aus München, behandelte das Schulgebäude in ausführlicherer Darlegung. Sein Ideal eines an ruhigem, würdigen Platze gelegenen, künstlerisch gegliederten und mit echten Materialen aussen und innen einfach geschmückten Schulhauses mit einem baumbepflanzten Hofe ist selten genug erreicht worden. Der Redner wünschte für das Äussere Anschluss an die traditionellen lokalen Stilformen, für die Ausstattung des Inneren grundsätzliche Vermeidung aller falschen Pracht an getönten Stuckornamenten und dergleichen, dagegen kräftige Tönung der Schulräume in vollen Farben. In der anschliessenden Debatte kamen zum erstenmale die Missverständnisse der auf anderem Standpunkte stehenden Verwaltungsbeamten zum Ausdruck. Der Dresdner Oberbürgermeister protestierte gegen einige abschätzige allgemein gehaltene Bemerkungen Fischer's über die bisherigen Schulbauten, wenigstens insoweit sie Dresden beträfen, und der preussische Schulinspektor von Gizycki befürchtete einen ernsten Konflikt zwischen den künstlerischen Postulaten und denen der Zweckmässigkeit und Hygiene.

Während Graf Kalckreuth den Vorsitz übernahm, referierte als dritter Geheimrat *von Seidlitz* über den künstlerischen Wandschmuck des Schulraumes und Kinderzimmers. Mehr noch als Reproduktionen alter oder neuerer Kunstwerke seien die graphischen Originalwerke, namentlich Lithographien zeitgenössischer Künstler, hierfür geeignet. Farbigkeit sei unter allen Umständen der Farblosigkeit des Wandbildes vorzuziehen. Indem die Stoffe der Bilder aus dem Heimatgebiet der Schule geschöpft würden, müsse der Anschluss an die Heimatkunst gesucht werden. Die letzten Ausführungen des Redners, die mit gutem Grunde davor warnten, das Bild in der Schulstube zum Gegenstand belehrender Auseinandersetzungen zu machen, entfesselten eine Debatte, in der, wie vorauszusehen war, die Pädagogen sich das Recht, zu unterrichten und zu leiten, auch in diesem Falle nicht nehmen lassen wollten. An vierter Stelle behandelte Dr. *G. Pauli* das Bilderbuch als Mittel künstlerischer Erziehung. Er verlangte nur das eine, dass ein Künstler einheitlich die Herstellung des ganzen Bilderbuches leite, nicht etwa lediglich für den illustrativen Teil sorge. Im übrigen könne man als Betrachtender und nicht Schaffender keine Vorschriften machen, sondern nur auf Grund der eignen Erfahrung konstatieren, dass das Kind in den Bildern des Bilderbuches Gegenstände erkennen wolle, dass es lustig sein wolle und Nahrung für seine allezeit geschäftige Phantasie suche. In der äusseren Form der Darstellung würdige es am besten den kräftigen Umriss und entschiedene leuchtende Farbengebung. Auch dieser Redner warnte davor, das Bilderbuch zum Gegenstande irgend welcher schulmässigen Erörterung durch den Lehrer zu machen; dagegen könnten allerdings wohl auch die Schulbücher in den Dienst einer Erziehung zur Kunst dadurch gestellt werden, dass man bei ihnen Druck und Ausstattung einer künstlerischen Leitung überliesse. Eine Debatte schloss sich dem Referate nicht an, da die Anwesenden nach viertehalbstündiger Redeschlacht einer Erholungs- und Frühstückspause dringend bedurften.

Nach Wiedereröffnung der Sitzung hielt der Hamburger Lehrer *C. Goetze*, der sich praktisch und litterarisch eingehend mit dieser Frage beschäftigt hat, einen Vortrag über das Zeichnen und Formen. Seine sorgsam durchdachten Ausführungen gipfelten in drei Forderungen, deren erste es war, dass der Zeichenunterricht nicht nur in der Schule geduldet werden solle, sondern zu einem der Hauptunterrichtsfächer erhoben werden müsste. Zweitens müsse das Kind lernen, selbständig die Gegenstände der Erscheinungswelt nach Form und Farbe zu beobachten und sie einfach und deutlich nachzubilden. Drittens müsse der Lehrer nicht nur zeichnen können, sondern auch lebhafte künstlerische Interessen besitzen. Und schliesslich sei es unumgänglich, zur Ergänzung der flächenhaften Nachbildung der Gegenstände beim Zeichnen auch das Modellieren in den Lehrplan aufzunehmen. Aus der langen Debatte, die sich dem Referat anschloss, ergab sich wieder der prinzipielle Gegensatz des Standpunktes der Künstler, die für den Schüler die grösstmögliche Freiheit und Individualisierung beim Unterricht verlangten, zu dem der Pädagogen, die sich nicht entschliessen mochten, die Zügel ihrer schulmässigen Anleitung in diesem Falle etwas lockerer zu fassen.

Das sechste Referat des Direktor Dr. *Jessen* behandelte die *Handfertigkeit*. Auch diese Art der praktischen Unterweisung wollte der Referent nicht nur der Opferwilligkeit von Vereinen überlassen sehen, sondern verlangte ihre Aufnahme in den Lehrplan der Volksschule. Der Handfertigkeitsunterricht sei unerlässlich zur Vorbildung des Kindes für die technischen Aufgaben des Handwerks und für seine Erziehung zu stilgemässer künstlerischer Bearbeitung der verschiedenen Materiale. Es müsse hier gepflegt werden der Sinn für echtes Material und die diesem Material entsprechende Technik, der Sinn für Ruhe und Bewegung der Form, für Farbe und Farbenverteilung. Der Neigung zu überflüssiger Verzierung sei vorzubeugen und die Arbeit in kräftigen Materialen, namentlich in Holz, zu pflegen. Mit einem lebhaften Appell an die Künstler, die er zur Mitarbeit aufforderte, schloss der Redner seine Ausführungen.

Es folgte das Referat von *Alfred Lichtwark* über die *Anleitung zum Genuss der Kunstwerke*.

Der Redner ging davon aus, dass es sich hier nicht darum handele, das Wissen zu vermehren, sondern darum, das Gefühl zu erwecken und damit die Grundlage für eine Bildung des Geschmackes zu legen. Also keinen Kunstgeschichtsunterricht für die Jugend, sondern vertiefte Anschauung guter Originalwerke. Ohne dass man den Schulplan um einen neuen Unterrichtsgegenstand vermehre, müsse der Schüler dazu angeleitet werden, die Kunstwerke seiner Heimat, die öffentlichen Denkmäler und die Schätze der heimischen Museen genau zu betrachten. Sodann müssten die Kunstwerke der weiteren Umgebung und der Landeshauptstadt in den Kreis der Betrachtung gezogen werden und schliesslich müsse, um die Anschauung von dem Wesen einer nationalen Kunst zu ergänzen, die Betrachtung der Werke der führenden deutschen Meister der Vergangenheit und Gegenwart hinzukommen. Billige Reproduktionen der Werke von Schongauer, Dürer, Holbein, Rembrandt sollten auch der minderbemittelten Jugend den täglichen Verkehr mit jenen klassischen Meistern ermöglichen. Für die Museen seien einführende Handbücher wichtiger als gedruckte ausführliche Kataloge. Unter den Erörterungen, die sich an das Referat knüpften, war wohl das bemerkenswerteste die Forderung von Ferdinand Avenarius, der mit vollem Recht als Vorbereitung zur Kunsterziehung eine Anleitung zum vertieften Betrachten der Natur verlangte. Die beiden letzten Referate waren der Vorbildung der Lehrer gewidmet und zwar sprach Herr Seminarlehrer *Muthesius* über die Seminarien, Professor *Konrad Lange* über die Universitäten als Bildungsstätten. Muthesius ging davon aus, dass, wenn man künstlerisches Empfinden im Volke verbreiten wolle, die Volksschule das Hauptmittel sei, dessen man sich zu bedienen habe. Der Ausbildung des Volksschullehrers für eine künstlerische Erziehung stünden verschiedene Schwierigkeiten im Wege: die Überfüllung der Lehrpläne, gewisse prinzipielle Bedenken gegen eine höhere und vertiefte Ausbildung des Volksschullehrers, die allzu strenge Zucht an manchen Seminarien und oft auch deren kultur- und weltferne Lage. Schliesslich sei auch die materielle Stellung vieler Volksschullehrer nicht derartig, dass sie die für eine fruchtbare Betrachtung der Kunst erforderliche Heiterkeit des Gemütes befördere. Als Bildungsmittel verlangte der Redner für die Seminarien so ziemlich dasselbe, was von den anderen Referenten für die Schule verlangt war. Nur verlegte er den Hauptaccent mit vollkommenem Recht auf einen erweiterten Zeichenunterricht. Dem Zeichenunterricht sollte eine theoretische Kunstlehre in Bezug auf Technik und Ästhetik, sowie eine kurze kunstgeschichtliche Orientierung angegliedert werden. *Konrad Lange* ergänzte in seinem Schlussreferat diese Postulate für die Universitätsbildung der Lehrer dahin, dass er vornehmlich die Wichtigkeit der Professur für neuere Kunstgeschichte betonte, die an allen Universitäten neben derjenigen für Archäologie einzurichten sei. Der kunstgeschichtliche Lehrgang sei mit einem ästhetischen zu verbinden. Eine Kunstsammlung und periodische Ausstellungen von Kunstblättern müssten die Gelegenheit zu Führungen geben. Um eine einseitige historische Bildung der Lehrer zu vermeiden, seien systematische Vorlesungen einzurichten, in denen den gerade in dieser Hinsicht meist ganz unvorbereiteten Studenten die nötigsten technischen und ästhetischen Begriffe vom Wesen der Kunst mitgeteilt werden müssten. —

Nach den anstrengenden siebenstündigen Verhandlungen dieses ersten Tages vereinigte ein heiter geselliges Mahl die meisten Teilnehmer des Kongresses im Belvedere.

Am Vormittag des nächsten Tages fand die zweite Sitzung im grossen Saal des Vereinshauses an der Zinzendorfstrasse statt. Zunächst erfolgte eine Reihe von Begrüssungsreden. Der Oberbürgermeister von Dresden, Geheimrat *Beutler*, sprach namens der gastlichen Stadt, Geheimrat *Grüllich* namens der sächsischen Regierung, Geheimrat *Brandi* aus Berlin entbot der Versammlung den Gruss der Unterrichtsministerien der vereinigten Bundesstaaten. Herr *Pretzel*-Berlin sprach als Vertreter des etwa 90000 Mitglieder zählenden deutschen Lehrervereins. Nachdem sodann Herr *v. Seidlitz* den offiziellen Delegierten gedankt hatte, ergriff Professor *Konrad Lange* das Wort zu einem Vortrag über die Hauptprobleme der künstlerischen Erziehung. Er fasste die Bestrebungen, die uns hier vereinigt hatten, mit einem kurzen Überblick über das Erreichte und noch zu Erstrebende in eindringlichen Worten zusammen. Nicht Künstler aus dem Kinde zu machen, sondern die dem Menschen angeborene Empfänglichkeit für Eindrücke bildender Kunst nach Möglichkeit zu entwickeln, das sei das Ziel. Mit gerechter Befriedigung konnte der Redner darauf hinweisen, dass die Reformbewegung, zu deren Einleitung er selbst als einer der ersten mitgewirkt hatte, seit den etwa vierzehn Jahren ihres Bestehens manches erreicht habe. Von Lehrern, Künstlern, Verlegern sei vieles begonnen, was damals erst als frommer Wunsch laut geworden war. Namentlich die Reformthätigkeit einiger deutscher Regierungen zu Gunsten der Kunsterziehung sei von höchstem Werte. Aber vieles bleibe noch zu thun. Und die schlimmsten Gegner der Bewegung seien nicht deren Feinde, sondern die Gleichgültigen. Die Reform gehe dahin, die Jugend nicht nur der künstlerischen Naturanschauung, sondern auch der lebenden Kunst zuzuführen. Die verstandesmässige Belehrung müsse hier versagen und wenn auch eine Methode des Unterrichts nicht zu entbehren sei, so müsse sie doch sich gefällig und liebevoll an das Gefühl des Einzelnen wenden. Zum Schlusse kehrte der Redner noch einmal zur Methode der Kunsterziehung zurück und meinte, dass sie sich nicht fixieren lasse, vielmehr sich mit den veränderten Zielen der Kunstbewegung immer weiter entwickeln müsse.

Den zweiten Vortrag dieser Festsitzung hielt *Alfred Lichtwark* in seiner lebendigen individuellen Art über den Deutschen der Zukunft. Er gestand, dass er von dem Charakter dieses künftigen Deutschen sich keine deutliche Vorstellung machen könne. Nicht ihn zu beschreiben beabsichtige er, sondern

die drei Lebensmächte, von denen seine Gestaltung vornehmlich abhänge, wolle er betrachten, den Lehrer, den Professor und den Offizier. Bei dem Unterricht des Lehrers werde sowohl die nationale Richtung, wie die formale Seite der Bildung vernachlässigt. Wir lernten es nicht, gut deutsch zu schreiben, frei zu sprechen und bildlich mit dem Zeichenstift uns auszudrücken. Der Lehrer gäbe uns nicht das Vorbild dafür, dass auch das Äussere des gebildeten Menschen Zeugnis von einer höheren Kultur ablegen müsse. Und dann würde die Bildung des Charakters über der Mitteilung von Kenntnissen vernachlässigt. Auch der Universitätsprofessor, der übrigens von dem Glanze seines Namens in der öffentlichen Reputation ein wenig eingebüsst habe, ermangelte sowohl selbst der formalen Kultur, wie auch ihrer Schätzung bei anderen. In dieser Hinsicht dürfte man mehr Vertrauen hegen zu der erzieherischen Bedeutung des deutschen Offiziers. In ihm verkörpert sich die alte Kulturtradition des deutschen Adels, er stehe als Typus und Träger deutscher Kultur auf einer hohen Warte. Die internationale Kulturbedeutung des deutschen Offiziers finde ihr Analogon allein in dem bürgerlichen Typus des englischen Gentleman. — Verschiedene Phasen habe der Deutsche in seiner kulturellen Entwickelung durchgemacht. Sie alle seien überlebt, nachdem sie ihre Mission erfüllt hatten. Nur etwas von Knechtsnatur, das überwunden werden muss, sei am Deutschen geblieben. Und diese Knechtsnatur auszutreiben, zunächst aus sich selbst, dann aus den anderen, dazu seien die drei genannten Träger der deutschen Volkserziehung berufen.

Zum letztenmale vereinigten sich dann die Mitglieder des Kunsterziehungstages abermals im Vereinshause am Sonntag Abend, um eine Betrachtung von Holbein's Totentanzbildern durch *Alfred Lichtwark* anzuhören. Der Redner holte diesmal weit aus und sprach, anknüpfend an den Ort des Kongresses, über die künstlerische und kulturelle Bedeutung des Dresdner Stadtbildes mit seinen verschiedenen slavischen und deutschen Elementen. Er kam dann auf die Bedeutung des Dresdner Kupferstichkabinetts und fand so den Übergang zu dem eigentlichen Thema des Abends. In einer namentlich auf die gegenständliche Bedeutung eingehenden Betrachtung wurde Blatt für Blatt durchgenommen.

Die *Ausstellung*, die in den Nebenräumen des Parthenonsaales als ein ergänzendes Anschauungsmaterial zu den Referaten zusammengebracht war, verdient noch einige Bemerkungen. Die erste Abteilung umfasste Kunstblätter für den *Wandschmuck*. Am wenigsten befriedigten hierunter die Reproduktionen nach Gemälden und Skulpturen. Eher lässt man sich eine Nachbildung der Reichsdruckerei nach einer Radierung Rembrandt's oder nach einem guten deutschen Holzschnitt gefallen. Denn hier ist von der Wirkung des Originals verschwindend wenig verloren gegangen. Dafür wirken freilich solche graphischen Kunstwerke nicht dekorativ genug in die Ferne des Zimmers.

Bei den vergrösserten Reproduktionen Ludwig Richter'scher Holzschnitte stört eine gewisse Leere und Roheit, die dadurch in die Nachbildung kommt, dass Richter's Schnitte durchaus für ihr Format gedacht und von einer zeichnerischen Ausführung sind, die eine Vergrösserung nicht ungestraft verträgt. — Das beste unter den Wandbildern waren die Originallithographien und zwar die englischen von Sumner und die belgischen von Cassiers. Rivière erschien daneben als etwas zu flau in der Farbe. Manches ausgezeichnete fand sich unter den im Verlag von Teubner und Voigtländer erschienenen Wandbildern, namentlich die Blätter von Otto Fischer, Kampmann, Volkmann, Biese verdienen hervorgehoben zu werden. Klassisch in seiner Art ist daneben Stuck's Bismarckkopf. Kayser's Hamburger Hafenbild vom Kaiserquai ermangelt der Einfachheit und dekorativen Wirkung in der Farbe. Unter den *Bilderbüchern* hatte aus Raummangel manches wichtige und gute fehlen müssen, anderes, wie die Bilderbücher von Thumann und Meggendorfer, wäre zu entbehren gewesen, da es schlechterdings nicht als künstlerisches Bildungsmittel betrachtet werden kann.

Eine Offenbarung für den Uneingeweihten bedeutete die *Lehrmittelsammlung* für den Zeichenunterricht, die vom Zeichenlehrerseminar der Berliner Kunstschule zur Verfügung gestellt war. Wer da an Drahtgestelle, hölzerne Würfel, gerade und krumme Linien, Schnörkel und Vorlegeblätter dachte, mit denen er in seiner Jugend seine Zeichenlust hatte abquälen und verderben müssen, dem konnten die Augen übergehen. Nichts Mathematisches, Konstruiertes mehr, lauter Natur oder lebendig empfundene Kunstform. Blumen, Blätter, Früchte, Muscheln, stilvolle Geräte und Gewebe aus allen möglichen Materialen. Nichts Atrappenmässiges, kein Gips. So ist's recht. So kann die Freude, Frische und Lebendigkeit beim Zeichenunterricht gewahrt werden. Die Schwierigkeit liegt nur darin, dass mit diesem unbestreitbar ausgezeichneten Material pädagogisch richtig verfahren werde. Mehr erziehen als unterrichten wird auch hier die Losung sein müssen. Die ausgestellten Schülerarbeiten boten in diesem Sinne zu einigen Bedenken Anlass, die namentlich von dem Bildhauer Hermann Obrist, der für die Bestrebungen dieses Tages das wärmste Interesse hegt, geäussert wurden. In der Wiedergabe der Gegenstände fand der Künstler noch zu viel Schablone, vermisste das Eingehen auf die Individualität jedes Schülers. Ich vermag es nicht zu untersuchen, ob und inwieweit Obrist's Anforderungen für einen doch immerhin elementaren Kunstunterricht zu hoch gespannt waren, jedenfalls bedeuten sie eine sehr beachtenswerte Warnung.

Die zum Teil fabelhaft geschickten, aber seelenlosen ornamentalen Kompositionen von Londoner Schülern zeigen, wohin eine missverstandene Anwendung unserer kunstpädagogischen Grundsätze führen kann. Durchschnittlich waren die Leistungen des Plauenschen Lehrerseminars das beste, namentlich in einfachen Studien. Am ungenügendsten wurden die Schülerarbeiten durchgehends, wenn sie es versuchten, *Bilder* darzustellen. Ein Wink für alle

Dilettanten, die immer unaufhaltsam dem Bildermalen zusteuern!

Überblickt man die Thätigkeit der beiden Dresdner Tage, so darf man zufrieden sein. Dass die Referate nicht viel neue Gesichtspunkte brachten, war vorauszusehen bei der pädagogischen und schriftstellerischen Bearbeitung, die diese Fragen seit über einem Jahrzehnt erfahren haben. Aber dieses und die eingangs berührten Meinungsverschiedenheiten der Künstler, Pädagogen und Verwaltungsbeamten waren unvermeidlich und nicht vom Übel. Ja, gerade die Diskussionen und die persönlichen Unterhaltungen, die hinter den Coulissen gepflogen wurden, neue Beziehungen, die man angesponnen hat, sie haben viel, sehr viel zur gegenseitigen Verständigung, zur Belebung der Propaganda gethan. Jeder der Teilnehmer wird manche Anregung und ein erneutes Bewusstsein der Wichtigkeit der hier verhandelten Sache mitgenommen haben. Und *Anregung* bleibt doch überall das beste, was ein Mensch dem anderen geistig mitteilen kann. *GUSTAV PAULI.*

DAS CASTELLO DI MILANO

Mailand. In Kürze wird Mailand um eine Sehenswürdigkeit reicher sein, die in Bezug auf kunstgeschichtlichen, künstlerischen und besonders architektonischen Wert unmittelbar hinter dem Dom genannt werden wird, dem herrlichen gotischen Kirchenbau wird der gewaltige gotische Profanbau des zu alter Schönheit wieder erstandenen *Castello di Milano* zur Seite treten. Die Arbeiten an der Burg der Herzöge von Mailand, der Visconti und Sforza sind soweit vorgeschritten, dass eine Reihe grossartiger hoher Säle mit den städtischen Sammlungen gefüllt werden konnten, welche die Geschichte des alten Mediolanum, der Vorkämpferin des lombardischen Städtebundes, der langjährigen Heimat eines Leonardo da Vinci, der blühendsten und gewerbfleissigsten Stadt des modernen Italien von ihrem Ursprung bis auf den heutigen Tag in überreichen Proben glänzenden Kunstschaffens illustrieren. Andererseits hat die bauliche Hülle aller dieser Schätze, der weitausgedehnte Bau der mittelalterlichen Herrscher Mailands, zum grössten Teil wieder sein altes charakteristisches Aussehen erhalten, und mit reichen Geldmitteln, wie sie dem blühenden Gemeinwesen für städtische Zwecke immer zur Verfügung stehen, und mit mailändischer Energie arbeitet man daran, die Wiederherstellung der Burg ihrem Abschluss zuzuführen.

Das von Galeazzo II. Visconti 1368 zum Schutze Mailands angelegte ältere Castello di Porta Giovia hatte unter Filippo Maria Visconti vollständig den Charakter einer Zwingburg für die aufstrebende Stadt angenommen, und verfiel in der Zeit der Ambrosianischen Republik (1447–50) dem Schicksal der Zerstörung durch das Volk. Aber der diplomatischen Geschicklichkeit Franzesco Sforza's, des Emporkömmlings aus dem Bauernhause, der um 1450 das Erbe der Visconti an sich brachte, gelang es, das Volk zum Wiederaufbau der Burg zu überreden. In dem Neubau sprach sich der trotzige Charakter der gewaltthätigen Zeit der Mitte des 15. Jahrhunderts aus, namentlich in den massigen, unzerstörbaren Ecktürmen, und in den hochgelegten, zinnengekrönten Wehrgängen; noch im 16. Jahrhundert galt die Burg für die vollkommenste Veste der Welt. Aber gleichzeitige und spätere Zuthaten haben diesen düsteren Charakter etwas gemildert. 1452–54 errichtete Antonio da Firenze genannt il Filarete den zierlichen Thorturm an der Stadtseite des Kastells, der 70 Jahre später einer Pulverexplosion zum Opfer fiel, Bona di Savoia, die Gattin Galeazzo Maria Sforza's, erbaute den nach ihr benannten Turm an der Ostecke der aussen schmucklosen, aber einen edlen Frührenaissancehof umschliessenden Rochetta, ihr Gemahl und desen Nachfolger, Lodovico il Moro, förderten die künstlerische Innenausstattung der Räume, und in ihrem Dienst waren neben Architekten und Malern zweiter Ordnung wie Ferrini von Florenz, Bonifazio Bembo, Vincenza Foppa, Montorfano auch Grössen allerersten Ranges wie Bramante und Leonardo da Vinci thätig. Während von Bramante noch die zierliche Frührenaissance-Loggia an der Corte Ducale spricht, gewann Leonardo's Plan eines Umbaues der Hauptfassade nicht bauliches Leben.

Erst etwa 500 Jahre später, einem Zeitraum, in welchem in Krieg und Frieden die Veste durch Belagerungen und bauliche Zuthaten an ihrer ursprünglichen Schönheit vieles einbüsste, hat sich die Fürsorge des Künstlers und Baumeisters ihr wieder zugewendet. Unter der sachverständigen und von künstlerischer Begeisterung getragenen Leitung des Mailänder Architekten Luca Beltrami begannen seit 1893, als das Kastell in Besitz der Stadt übergegangen war, Wiederherstellungsarbeiten, die bis jetzt dem runden Ostturm, einem grossen Teil der Stadtfront, dem Turm der Bona di Savoia und der grossen Gebäudegruppe des Corte ducale ihr altes charakteristisches Aussehen wiedergegeben haben; Beltrami zur Seite standen die Architekten Gaetano Moretti, Arcaini Raineri und Luigi Perrone. Im Mai 1900 konnten die erwähnten grossartigen, in der Corte ducale untergebrachten Sammlungen der Öffentlichkeit übergeben werden. Einen weiteren Denkstein in der Geschichte der baulichen Wiederherstellung der Burg wird der 29. Juli dieses Jahres darstellen, der erste Gedenktag des Königsmordes von Monza. An diesem Tage würde in feierlicher Weise der Grundstein zum Wiederaufbau des Filarete-Turmes gelegt, von dessen äusserer Gestaltung Zeichnungen erhalten sind. Der neue Turm wird dem

Modell der Torre Umberto für die Hauptfassade des Castello di Milano

Digitized by Google

Andenken König Umberto's gewidmet sein, der dem Wiederaufbau des Kastells dauernd das lebhafteste Interesse zugewendet hat; er wird das Reliefbild des verewigten Monarchen und die Inschrift MCMI — Primo — Crudelis — Mortis — Regis — Humberti — I — die — anniversario tragen. Das von Beltrami gefertigte Modell der torre Umberto, dessen Abbildung wir unseren Lesern bieten, lässt erkennen, dass die Hauptfassade der Burg durch den Neubau einen wirkungsvollen Abschluss finden wird. *G. v. GRAEVENITZ.*

RÖMISCHE NEUIGKEITEN

Rom. Auf eine fast unglaubliche Weise ist Sassoferrato's Madonna del Rosario wiedergefunden worden. Die Polizei hatte ausfindig gemacht, dass sich das Gemälde bei einem Portier in der Via Nuntoro befand. Einige Agenten bemühten sich erfolgreich um die Freundschaft des Mannes und erfuhren endlich aus seinem eigenen Munde, dass das Gemälde in seinem Besitz sei. Um das Bild zu erlangen, bediente man sich einer weiteren List. Beiläufig wurde ein amerikanischer Bilderhändler erwähnt, der hohe Preise zahle und im Hôtel Marini wohne. Der Dieb ging ohne weiteres auch in diese Falle. Er verlangte 20000 Franken, man bot ihm 12000 und einigte sich schliesslich auf 16000. Anfangs sollte der Handel auf dem Campo di Fiore — also im Centrum Roms, auf dem besuchtesten Trödelmarkt Italiens — abgeschlossen werden, schliesslich aber gelang es, den Verkäufer zu bestimmen, das Bild selbst ins Hôtel Marini zu bringen. Der Käufer war ein Polizeiagent, und seine Siegesfreude mag gross gewesen sein, als der Dieb sein Bild entrollte und Sassoferrato's Meisterwerk zum Vorschein kam. Felici — das ist sein Name — und ein Helfershelfer wurden sofort verhaftet. Zwei andere Verhaftungen wurden in den Prati di Castello vorgenommen, bei welcher Gelegenheit man auch allerhand Diebesgerät und falsche Schlüssel fand.

Die Spuren, welche die Dominikaner angeben konnten, und welche dann mit grossem Eifer weiter verfolgt worden sind, waren von Anfang an die richtigen. Unbegreiflich bleibt nur der Leichtsinn der Diebe, welche die Stirn hatten, ein gestohlenes Gemälde, das in Rom nicht nur die Fremden, sondern auch alle Römer kennen, nach weniger als einem Monat einem vermeintlichen Fremden anzubieten. So wird das herrliche Gemälde, welches man schon in Amerika glaubte, über kurz oder lang wieder an seinen Platz zurückkehren und die Schicksale des Bildes werden seinen Ruhm noch erhöhen. —

Der monumentale Palazzo Torlonia, dem Palazzo Venezia gegenüber, ist nur noch ein Trümmerhaufen. Trotz der ungewöhnlichen Hitze im August und September dieses Jahres sind die Zerstörungsarbeiten mit grösster Schnelligkeit vor sich gegangen. Sie umfassen nicht den Palast Torlonia allein, sondern das ganze Terrain zwischen Forum Trajanum und Palazzo Venezia bis zur Via Nazionale und zur Präfektur hinan. Inwieweit das Denkmal Vittorio Emanuele's diesen weiten Platz füllen wird, davon kann man sich heute noch keine Vorstellung machen. Je mehr der Palast Torlonia allmählig vom Erdboden verschwindet, desto gewaltiger heben sich die Mauermassen Paul's II. empor, desto dringender wird die Frage, ob man es wirklich wagen wird, an diesen historischen Bau — vielleicht dem herrlichsten aller Paläste in Rom — zerstörende Hand anzulegen. Zur Zeit scheint es ja allerdings beschlossene Sache zu sein, den »Palazzetto di Venezia« abzureissen, welcher dem düsteren, festungsartigen Bau des Palazzo einen freundlicheren malerischen Charakter verleiht und den Gesamtcharakter des Palastes vorwiegend mit bestimmt. Auch die Zerstörung des Torlonia-Palastes war gewiss kein leichtes Opfer, was dem Denkmal Vittorio Emanuele's gebracht werden musste, dessen ungeheure Verhältnisse den Fernerstehenden wenigstens befremden müssen; obwohl schwerlich jemand genau erfahren wird, welche Unsummen der Bau bereits verschlungen hat und noch verschlingen wird. Alle Kunstschätze, die Fürst Alexander Torlonia in seinem Palast angehäuft hatte, werden nach Amerika wandern, unter anderm wie es heisst, auch das Fussboden-Mosaik aus der Villa Hadriana. Noch eine andere Erinnerungsstätte wird dem gigantischen Denkmal zum Opfer fallen und die Marmortafel, welche sie bezeichnete, ist bereits entfernt. Ganz in der Nähe des Trajans-Forums, der Madonna di Loreto schräg gegenüber, hatte Michelangelo sein Häuschen und seine Werkstätte. Er erwähnt diese Wohnung am »Macell' de Corvi« in seinen Briefen mehr als einmal. Wir dürfen annehmen, dass er hier nach dem Tode Julius II. den Moses von S. Pietro in Vincoli gearbeitet hat, dass er hier auch seine späteren Lebensjahre verbrachte. Zwar giebt uns der Meister selbst ein abschreckendes Bild von seiner Wohnung in einem sarkastischen Gedicht, aber wir erfahren aus anderen Quellen, dass Michelangelo hier ein Gärtchen hatte, welches ihm reiche Früchte trug an Wein und Granatäpfeln. Haus und Garten waren übrigens schon durch spätere Bauten längst zerstört, und so geht dem Michelangelo-Kultus eigentlich nichts verloren, wenn auch diese wieder fallen. *E. St.*

NEKROLOGE

Madrid. Spanien hat einen seiner bedeutendsten modernen Maler verloren: *Luis Alvarez* ist gestorben. 1841 in Madrid geboren, und auf der dortigen Akademie gebildet, ging er schon mit sechzehn Jahren nach Rom und begann bald der Historienmalerei seine Kraft zuzuwenden. Seinen ersten grossen Erfolg errang er 1861 mit dem »Traum der Calpurnia«. Bald aber vertiefte er sich in die Geschichte seines Heimatlandes und diesen spanischen Historienbildern verdankt er seine europäische Berühmtheit. Eine seiner glänzendsten Arbeiten besitzt die Berliner Nationalgalerie, den »Königssitz Philipp's II.«, ein Werk, das durch die Kraft der Charakteristik und der Farbe sich weit über die Behandlung derartiger Stoffe etwa durch die Pilotyschule sich erhebt. Auch als Direktor der Prado-Sammlungen hat sich Alvarez in den letzten Jahren verdient gemacht.

Prag. Am 1. Oktober verstarb, 56 Jahre alt, der Bildhauer *Boguslav Schnirch*. Eine ganze Reihe seiner Arbeiten schmückt seine Vaterstadt, insonderheit gilt seine 1894 geschaffene Reiterstatue des heiligen Wenzel als sein Hauptwerk.

PERSONALIEN

Berlin. Der *Verein Berliner Künstler* hat den Maler Boberstein zum 2. Vorsitzenden gewählt.

Wien. An der *Wiener Akademie* der bildenden Künste sind die Professoren *Kaspar von Zumbusch* und *August Eisenmenger* in den Ruhestand getreten. Man darf hoffen, dass junge, bedeutende Kräfte in die Bresche gestellt werden.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Schweiz. Einem Vortrage, den Professor Rahn zu Chur in der Jahresversammlung der »Gesellschaft zur Erhaltung geschichtlicher Denkmäler in der Schweiz« gehalten hat, ist zu entnehmen, dass im Laufe des Jahres alte Schweizer Wandmalereien, und zwar ganze Bildercyklen, zutage gefördert worden sind. Im alten Schloss zu Sargans

fanden sich in dem Raum, in dem die Franzosen vor hundert Jahren interniert waren, die Wände mit Malereien bedeckt, welche spielende Knaben, Sänger und Musikanten, Gruppen von Liebenden und mit Spiel und Sport beschäftigte Männer darstellten. Professor Rahn beschrieb ferner im Schloss von Mayenfeld blossgelegte Wandmalereien, die vermutlich aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts stammen und auf welchen Dieterich's Kampf mit dem Drachen, Dieterich und seine Genossen und die Königin Virginal von Tirol (auch aus der Dieterichsage) zu erkennen sind. Das alte Testament ist durch Simson's Thaten repräsentiert.

DENKMÄLER

Berlin. Die Anlage des grossen *Moltke-Denkmals* am Königsplatz in Berlin wird, wie wir der Nat.-Ztg. entnehmen, in den äusseren Abmessungen dem auf der andern Seite befindlichen Bismarck-Denkmal entsprechen. Das Ganze bildet ein abgerundetes Rechteck, auf dem ein durch Stufen erhöhtes grosses Marmorplateau hervortreten wird. Hier wird sich in imposanter Höhe das Standbild Moltkes erheben. Die Figur wird dem Neuen kgl. Operntheater näher stehen, als die Bismarck-Figur dem Reichstagshause, da die Grössenverhältnisse der Bauwerke und der Standbilder andere sind. Von einer grösseren architektonischen Umrahmung des Moltke-Denkmals hat der Kaiser endgültig Abstand genommen; das Plateau wird nur zum Teil von einer Balustrade eingefasst, und auf beiden Seiten des Plateaus sollen Brunnen ohne weiteren figürlichen Schmuck angelegt werden. Das Plateau sowohl wie das Postamt, dessen Form noch nicht endgültig feststeht, werden in penthelischem, das Standbild hingegen wird jetzt in Tiroler Marmor ausgeführt, dessen Wetterfestigkeit ausser Zweifel steht. Die Figur erhält eine Höhe von 5 Metern und wird in Tirol selbst nach dem schon vor einiger Zeit von Prof. Uphues vollendeten Modell in halber Grösse gefertigt. Für das Standbild ist ein Block von 26½ Kubikmetern erforderlich. Der Anlage des Moltke-Denkmals geht die unlängst stattgefundene Neuregulierung des Königplatzes voran.

Bonn. Das *Kekulé-Denkmal* wird vor dem chemischen Institut hier errichtet werden. Gegenwärtig sind die Entwürfe zum engeren Wettbewerb eingegangen. Es haben sich, wie wir hören, folgende fünf Künstler beteiligt: Aus Berlin Professor Peter Breuer, Professor Adolf Brütt und Harro Magnussen, aus Bonn Professor Küppers und aus Rom Hans Everding, der, wie bereits mitgeteilt wurde, vom Kaiser zur Ausführung des Kaiserin Friedrich-Denkmals in Aussicht genommen ist. Die Entwürfe werden im Laufe dieses Monats im akademischen Kunstmuseum zu Bonn ausgestellt.

WETTBEWERBE

Berlin. Der *Wettbewerb um die Grossen Staatspreise* auf dem Gebiet der Bildhauerei und der Malerei und der Michael Beer-Preis wird von dem Senat der Königlichen Akademie der Künste ausgeschrieben. Näheres findet man im Anzeigenteil.

Dresden. Bei der Ideenkonkurrenz für den Bau eines Künstlerhauses wurden prämiiert: Straumer & Francke, Schilling & Gräbner und Rumpel & Krutzsch.

Berlin. Zwei merkwürdige Konkurrenzgeschichten gehen in jüngster Zeit durch die Presse. Für das Kaiser Friedrich-Denkmal in Charlottenburg ist nach dem allgemeinen Wettbewerb jetzt ein engerer veranstaltet worden, zu dem nicht ein einziger der bei jenem ausgezeichneten Künstler eingeladen worden ist, auch keiner der sonst früher beteiligten Künstler; und in Hamburg zögert man, die Ausführung des Brahms-Denkmals dem mit dem ersten Preise gekrönten Bildhauer Felderhoff zu übertragen, obwohl gerade die Betrauung mit der Ausführung die einzige Belohnung ist, die bei dem Wettbewerb ausgesetzt war.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Die Reise des Sühneprinzen ist dem hiesigen Kunstgewerbe-Museum zu gute gekommen. Tschun hat nämlich eine grosse Menge der schönsten japanischen Kunstgegenstände mitgebracht, die er dem Berliner Kunstgewerbe-Museum zum Geschenke gemacht hat, nachdem er bei einem Besuche den Eindruck gewonnen hatte, dass der japanische Teil der Berliner Sammlungen nicht allzu reichhaltig ist. Die Sachen werden in Bälde zur Besichtigung ausgestellt werden.

Berlin. Die beiden soeben geschlossenen Ausstellungen haben einen bedeutenden pekuniären Erfolg zu verzeichnen gehabt. In der Secession übertrifft das Ergebnis der Verkäufe die Summe des Vorjahres nahezu um das Doppelte und in der grossen Ausstellung ist für 300000 M. verkauft worden.

Darmstadt. Die Ausstellung der Künstlerkolonie wird mit einem grossen Fehlbetrag (über 170000 Mark) abschliessen. Die Ursache dieses finanziellen Misserfolges trotz des zahlreichen Besuches ist in einer Reihe verfehlter Massnahmen, besonders in dem gänzlich fehlgeschlagenen Unternehmen der »Darmstädter Spiele« zu suchen.

VOM KUNSTMARKT

Hamburg. Vom 21. bis 25. Oktober kommt hier bei Jac. Hecht die älteste und reichhaltigste Hamburgensien-Sammlung zum Verkauf, die jemals existiert hat. Sie wurde von Herrn Joh. P. Frisch während eines Zeitraums von 45 Jahren mit unermüdlichem Fleiss und steter Opferwilligkeit zusammengebracht und zählt über 7000 Blätter zum Teil kolorierter Kupferstiche, Lithographien etc., sowie über 700 Blatt Handzeichnungen und Aquarelle.

Leipzig. C. G. Boerner sendet uns einen starken Katalog, aus dem wir ersehen, dass dort für den 6. November und folgende Tage eine bemerkenswerte Kupferstichauktion stattfindet. Es handelt sich um rund 1700 Blätter alter und neuer Meister aller Schulen. Erwähnt sei besonders die eine geschlossene Abteilung bildende *Goethe*sammlung, deren Blätter meist durch eigenhändige Notizen Zarncke's bestimmt sind.

Aachen. Bei der Versteigerung der Innenausstattung des berühmten *v. Wespien'schen Patrizierhauses* erwarb das Germanische Museum in Nürnberg das mit kostbaren Gobelins ausgestattete Empfangszimmer für 57000 M. Die übrige Ausstattung ging in Privatbesitz über.

Kollektion John Young. München am 30. September. Hauptpreise: Achenbach Andreas, Auf hoher See 2600 M. Adam, Die Familie 600 M. Brandt, Übergang am Don 2800 M. Buchbinder S., Der Maler 550 M. Conti, Junge Florentinerin 930 M. Diez, Bei der Parade 1225 M. Douzette, Schneelandschaft 600 M. Gaisser, Gute Nachrichten 3350 M. Gallegos, Am Standesamt 2750 M. Grützner, Eritis sicut Deus etc. 5700 M. Hartmann, Vor dem Dorfwirtshaus 1500 M. Hofner, Im Stall 440 M. Kauffmann, Einkehr auf der Alm 2700 M. Kauffmann, Bei der Sennerin 1010 M. Kauffmann, Der Dorfwirt 670 M. Kaulbach, Fritz Aug. von, Der Antrag 3350 M. Kiesel, Die Skulptur 1450 M. Kowalsky, Schlittenfahrt 1300 M. Kowalsky, Im Winter 900 M. Kronberger, Der

Biertrinker 900 M. Leibl, Männlicher Studienkopf 2500 M. Lenbach, Fürst Bismarck 5100 M. Lenbach, Damenbildnis 3900 M. Lenbach, Weiblicher Studienkopf 730 M. Lenbach, Kinderköpfchen 500 M. Lier, A., Im Spätherbst 2500 M. Löwith, Die Stichsammler 910 M. Lutteroth, Frühlingslandschaft 650 M. Max, Gretchen 2950 M. Max, Sonntagsglocken 1700 M. Mühlig, Heimfahrt 800 M. Rau, Vergeblicher Versuch 1200 M. Schleich, Markttag 1010 M. Schleich, Kriegsszene 460 M. Seitz, Verwaist 1910 M. Sperl, Sonntagsmorgen 800 M. Zimmermann, Ernst, Der Raucher 570 M. Insgesamt fast 60000 M.

VERMISCHTES

Berlin. Das *Königliche Kunstgewerbemuseum* veranstaltet in den Monaten Oktober—Dezember 1901 die nachstehenden öffentlichen Vorträge: Dr. Hermann Lüer: »Die Kunst in der Tischlerei«, 10 Vorträge, Dienstag Abends 8½—9½ Uhr (Beginn Dienstag, 8. Oktober); Prof. Dr. Alfr. Gotth. Meyer: »Die neuklassischen Stilarten bis zum Tode Schinkels«, 10 Vorträge, Donnerstag Abends 8½ bis 9½ Uhr (Beginn Donnerstag, 10. Oktober); Dr. Paul Schubring: »Das Grabmal in alter und neuer Zeit«, 10 Vorträge, Freitag Abends 8½—9½ Uhr (Beginn Freitag, 11. Oktober). Die Vorträge finden im Hörsaal des Museums statt und werden durch ausgestellte Gegenstände und Abbildungen, sowie durch Lichtbilder mittels des elektrischen Bildwerfers erläutert. Der Zutritt ist unentgeltlich.

Berlin. *Carlo Böcklin und Muther.* Die »Schles. Ztg.« schreibt: Über einen Streitfall, der das Interesse der ganzen kunstliebenden Welt für sich in Anspruch nehmen darf, wird uns berichtet: Der Breslauer Kunsthistoriker und Kritiker Prof. Richard Muther hatte im April d. Js. dem Scherl'schen Blatte »Der Tag« Besprechungen der Kunstausstellung in Venedig geliefert und bei Erwähnung der von der Familie Arnold Böcklin's aus dem Nachlasse des Meisters dort ausgestellten Bilder die Echtheit einiger derselben angezweifelt. Wie wir hören, hat der Sohn Arnold Böcklin's, der Maler Carlo Böcklin in Florenz, aus dieser Veranlassung eine Beleidigungsklage gegen Professor Muther angestrengt, die eventuell bei dem Breslauer Schöffengericht zur Verhandlung gelangen wird.

London. *Internationale Buchdruckgewerbe-Ausstellung im Jahre 1902.* In der Zeit vom 1. März bis 30. April 1902 wird in London eine internationale Buchdruckgewerbe-Ausstellung stattfinden. Die Ausstellung wird die gesamte Buchdruckkunst und ihre Nebenzweige umfassen.

Stuttgart. Die schon früher lebhaft erörterte Idee, die Münchener Werkstätten für Kunst im Handwerk nach Stuttgart zu übertragen hat nun jetzt, wenn auch in etwas veränderter Form ihre Erfüllung gefunden. Die Regierung begründet nämlich vom kommenden Jahre ab im Anschluss an die Stuttgarter Kunstgewerbeschule eine Lehr- und Versuchsstätte, an die die Herren Krüger, Pankok und Berner, sämtlich Mitglieder der Münchner Werkstätten, als Professoren berufen worden sind.

Inhalt: Der Kunsterziehungstag in Dresden. Von G. Pauli. — Das Castello di Milano. Von C. v. Grävenitz. — Römische Neuigkeiten. — Madrid, Alvarez †; Prag, Schnirch †. — Berlin, Boberstein, zweiter Vors. i. Ver. Berl. Künstler; Wien, Zumbusch und Eisenmenger abgetreten — Schweiz, Fresken entdeckt. — Berlin, Moltkedenkmal; Bonn, Kekulé-Denkmal. — Berlin, Wettbewerb um die Staatspreise; Dresden, Künstlerhauskonkurrenz; Berlin, merkwürdige Konkurrenzen. — Berlin, Geschenke des Sühneprinzen; Ausstellungsergebnisse in Berlin und Darmstadt. — Hamburg, Auktion der Samml. Frisch; Leipzig, Auktion bei Boerner; Aachen, Wespien-Versteigerung; München, Auktion Young. — Berlin, Vorträge im Kunstgewerbemuseum; Böcklin und Muther; London, Buchdruckgewerbe-Ausstellung; Stuttgart, Lehrwerkstätten. — Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 3. 24. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE DRESDNER INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG

VON ERNST ZIMMERMANN

II.

Während sich auf der Dresdner Ausstellung immer mehr, namentlich nach Eröffnung der Münchner Ausstellung und der Berliner Secession, die Abteilung der Malerei als die minderwertigste herausstellt, enthüllt sich die der Aquarellzeichnungen und graphischen Künste von Tag zu Tag mehr als die beste, ja dürfte an Qualität bisher überhaupt wohl von keiner deutschen Ausstellung erreicht sein. Sie ist noch mehr Eliteausstellung als die übrigen Abteilungen, schon deswegen, weil hier auf Grund des besonderen Programms dieser Abteilung nur von aufgeforderten Künstlern Werke zur Aufstellung gelangt sind. Nur die Dresdner Künstler haben hier ihre eigenen Bestimmungen und auch ihre eigene Jury gehabt, wohl nicht zum Vorteil des Gesamtbildes ihrer Leistungen. Besondere Beachtung verdient das besondere Prinzip, nach dem die ganze Abteilung zur Aufstellung gelangt ist: sie ist nicht, wie bisher allgemein, in Gruppen von Aquarellen, Zeichnungen und graphischen Werken getrennt worden. Mag dadurch auch der Überblick über die einzelnen Gattungen etwas erschwert sein, so ist dafür doch jene Eintönigkeit vermieden, die das Zusammenhängen allzu vieler farbloser Kunstblätter nur zu leicht hervorruft. Der künstlerische Gesichtspunkt hat hier wohl mit Recht über den mehr wissenschaftlichen triumphiert.

Im übrigen ist die Aufstellung nach Schulen erfolgt; nur in der Mitte ist eine Art Tribuna eingerichtet, in dem das Beste des Besten sich gesammelt findet. Dort erblickt man u. a. Whistler's venezianische und seine sehr seltenen holländischen Radierungen, eine Auswahl der geistvollsten Blätter Zorn's, ein prächtiges Aquarell Larsson's das Modell vor dem Spiegel, Zeichnungen Leibl's, ein frühes Aquarell Menzel's Der verwundete Ritter, farbige Zeichnungen Kuehl's, Köpfe von Greiner, Vogeler u. s. w.

In den übrigen Abteilungen dürften besondere Erwähnung verdienen: In der Münchener die Jugendzeichner Georgi mit schönen grossen Farbstift-Zeichnungen ländlicher Motive, Putz mit landschaftlichen Blättern, der Simplicissimuszeichner Heine mit bitteren Satiren und Kirchner mit inhaltlich wie künstlerisch gleich köstlichen Gouachen der verlorene Sohn und Zweifel. Von den Graphikern fallen hier auf: Graf mit seiner farbigen Monumentalradierung Pietà, wohl überhaupt eins der grössten radierten Blätter, ein Werk jahrelangen Fleisses, und Wolff's lebendig geistvolle Porträts und Konversationsscenen. Berlin zeigt farbige Darstellungen von Baum und Leistikow, von letzterem einige interessante Marinen. Auf graphischem Gebiet steht hier unbestritten an erster Stelle Käte Kollwitz mit dem weiter gesponnenen Thema vom Tode und Elende der armen Menschen. Eine ganz isolierte Stellung nimmt Krüger mit seinen erstaunlichen Farbenholzschnitten ein, deren Anwendbarkeit auf ganz andere Kunstepochen als die bisher erwählten er hier durch die Reproduktion eines Rubensschen Kinderkopfes beweist. Karlsruhe, bei dem alle klangvollen Namen vertreten, zeigt das bekannte Bild mit dem Dominieren der Landschaft und der farbigen Lithographie. Besonders fein sind einige Miniaturradierungen Kalckreuth's und Heins' Nixe. Unter den Zeichnungen überraschen einige ungewöhnlich feine frühe Darstellungen Hans Thoma's aus Dresdner Privatbesitz die Ziegenhirten und die Pietà. Auch Worpswede sagt nicht viel Neues. Aus Hamburg fallen die schon technisch einzig dastehenden Hoch- und Tiefätzungen Illies', Hamburger Landschaften darstellend, auf. Aus Weimar wird man wohl zum letztenmale auf einer Ausstellung die kraftvollen Aquarelle Gleichen-Russwurm's erblickt haben.

Auch Dresden hat keine grossen Überraschungen. Es dürfte hier schon besseres geleistet sein. Einige hübsche Radierungen finden sich von Erler. Aus Leipzig hat Klinger seine neuesten Radierungen gesandt, die aber schwerlich als ein grosser Fortschritt anzusehen sein werden; um so erfreulicher wirken dagegen die ebenso geistreichen wie sicheren Zeichnungen, Pastelle und Steindrucke Greiner's, römische Köpfe, Porträts aus der Wagnerfamilie und Baumstudien. Erfreulich stellt sich auch im ganzen das Bild der Wiener Secession dar. Schmutzer ist mit seiner prächtigen Monumentalradierung: die Dame mit dem Pferd vertreten und dem Gegenstück, dem kleinen feinen Blatte der Frau mit Kind und Kuh, Andri mit seinen Pastellen und Steindrucken

aus dem österreichischen Volksleben. Über Orlik, der nach seinem langen Aufenthalt in Japan zur Erlernung des Farbenholzschnitts etwas stark in japanischem Gewande erscheint, hält man wohl zur Zeit am besten noch mit dem Urteil zurück.

Auch das Ausland ist zum Teil gut vertreten, am besten England. Von Legros und seinem Schüler Strang finden sich zahlreiche Radierungen, von Cameron die klaren Architekturradierungen. Swan zeigt duftige Kreidezeichnungen, Shannon gleichfalls zarttönige Steindrucke. Pennell erweist sich in Ansichten aus London als Meister der echt englischen Aquatinta, Fletcher und Sidney Lee geben sich als geschickte Anwender des farbigen Flächenholzschnitts. Weniger gut präsentiert sich Frankreich. Zu dem Besten gehören einige Zeichnungen von Forain und ein Pastell von Gandara. Den ganzen Umfang seines Könnens als Radierer wie als Holzschneider zeigt Lepère. Von schwedischen Künstlern finden sich, wie erwähnt, Larsson und Zorn, von belgischen Meunier. Holland weist die geistvollen radierten Marinen von Storm van's Gravesande und Veth's bedeutende Porträts in Steindruck auf.

* * *

Zum Schluss noch einige Worte über die Abteilung der dekorativen Kunst, die eigentlich heute im Vordergrunde des Interesses steht, wenn auch die Dresdner Ausstellungen noch immer die einzigen Deutschlands sind, die ihr in ihren Hallen dauernd eine Heimstätte bereitet haben. Die Dresdner Ausstellungen erhalten dadurch eine ganz besondere Stellung im Kunstleben Deutschlands, ja es könnte leicht dahin kommen, dass man nach ihnen, da man nur hier in regelmässigen Abständen einen orientierenden Blick über den jedesmaligen Stand dieser Bewegung erlangen kann, später diese Bewegung in ihre Etappen wird einteilen können. Auch das Ergebnis der diesjährigen auf diesem Gebiete so reich beschickten Ausstellung kommt einer Etappe gleich. Die dekorative Bewegung ist in den beiden letzten Jahren sehr in die Breite gegangen und hat sich zugleich sehr gemässigt. Fast sämtliche Gebiete, auf denen früher die dekorative Kunst zu Worte kam, sind jetzt durch einige Vorläufer wieder erobert, so dass jetzt die meisten der in der Praxis des häuslichen Lebens verwandten Gegenstände in nur veredelter Form zu haben sind. Zugleich ist eine gewisse Klärung eingetreten, die das phantastische Element, das noch auf der letzten Kunstausstellung zu scharfer Kritik aufforderte, stark zurückgedrängt hat und das Gefühl aufkommen lässt, dass jetzt die hier schaffenden Kräfte doch schon mehr wissen, was die dekorative Kunst soll und will und in welcher Weise sie sich den gänzlich veränderten sozialen und ökonomischen Verhältnissen unserer Zeit anzupassen hat. Nicht Luxus-, sondern wirkliche Nutzkunst, das muss ihre erste Devise sein.

Gleich die Zimmereinrichtungen, deren sich freilich nicht so viele finden, wie auf der vergangenen Ausstellung, sind praktisch brauchbarer, als damals. Etwas als Phantast enthüllt sich nur auch diesmal wieder Pankok mit seinem kapriziösen Damenzimmer, das zwar bis in die kleinste Kleinigkeit durchaus originale Kunst ist, aber doch nur wie ein einmaliger Einfall erscheint, der zu keiner Typenbildung, auf die in erster Linie die moderne dekorative Bewegung hinausgehen sollte, führen kann. Zwei weitere Zimmer, das Speise- und Wohnzimmer des Dresdner Architekten Schaudt und der Salon des Wiener Melichar haben das Besondere und für ganze Zimmereinrichtungen in der modernen Bewegung noch Seltene, aus Konkurrenzen hervorgegangen zu sein. Freilich ohne dass dieser Wettkampf zu allzu ungewöhnlicher Höhe sich emporgeschwungen hätte. Besonders unglücklich ist bei beiden die Ornamentik angebracht, dies eigentliche Schmerzenskind der jungen dekorativen Kunst. Geschmackvoll und einfach giebt sich daneben das nur durch Material, Konstruktion und Farbe wirkende Wartezimmer des Dresdner Architekten Kühne, während Professor Gussmann in seinem Lese- und Ruheraum farbig und dekorativ höhere Töne anschlägt, wie sie nur an Stätten allgemeinen öffentlichen Lebens und hier mit Recht angebracht sein dürften.

In schier unermesslicher Fülle enthüllt sich die zum Teil recht wirkungsvoll aufgestellte Kleinkunst mit mancherlei auf diesem Gebiet noch neuen Namen. Einem lebhaftem Bedürfnis entgegenkommend, hat man hier den Versuch einer Trennung in eine Elite- und Verkaufsabteilung gemacht, aus welch letzterer man die erstandenen Gegenstände gleich mit nach Hause nehmen kann. Die beste Abteilung der Kleinkunst ist entschieden die Keramik, die fast wie ein Auszug aus der Pariser Weltausstellung erscheint, wenn freilich das modernisierte Sèvres, von dessen Erscheinen man sich hier soviel versprochen, die Dresdner Ausstellung ziemlich leicht genommen zu haben scheint. Als verfehlt darf dagegen wohl der Versuch gelten, die Krefelder Bestrebungen zur künstlerischen Reformierung der Frauentracht fortzusetzen. Von einer Reform der Tracht von Grund auf, von einer besseren Anpassung an die Körperform, zu der allein ein Künstler seine ganze Kraft hergeben sollte, ist leider nichts zu bemerken. Was hier geleistet ist, geht nicht über die Verbesserung des Kleiderbesatzes hinaus, wie sie eine begabte Schneiderphantasie wohl auch hätte erfinden können. Wir sind eben leider noch nicht so weit, dass wir uns selbst, den Menschen, schon wieder als Kunstwerk auffassen und werden hierhin wohl auch von allen Dingen zuletzt gelangen.

AUSSTELLUNG ALTER GEMÄLDE IN ALKMAAR

Vom 4. bis 13. Oktober hält die Maler-Gesellschaft »Kunst zy ons doel«, anlässlich eines fünfzigjährigen Jubiläums, eine kleine interessante Ausstellung alter Bilder aus Privatsammlungen und Stiftungen in Alkmaar. Diese Stadt hatte eine St. Lukas-Gilde, deren Bücher in Obreen's Archief veröffentlicht wurden und einige berühmtere Namen aufweisen. In dieser Stadt lebten im 17. Jahrhundert mehrere tüchtige Porträtmaler; besonders ist *Cäsar van Everdingen* hervorzuheben, dessen Porträts und Schützenbilder

eine Zierde des Museums von Alkmaar sind. Leider sind vor nicht sehr langer Zeit einige derselben durch Misshandlung eines elenden Restaurators rettungslos verdorben. Andere Meister, wie *Willem Bartsius, Dirck Metius*, arbeiteten gleichfalls hier, und der berühmte Zeicher unter Rembrandt'schem Einfluss, *Lambert Doomer*, von dem das Rijks-Museum zu Amsterdam ein kleines, feines Bildchen besitzt, einen Bauernhof in Nordfrankreich darstellend (Doomer reiste um 1645 häufig nach Rouen und Nantes, wo sein Bruder Kaufmann war), zog im Alter nach Alkmaar und malte dort Porträts. Ein solches Porträt war auch auf der Utrechter Ausstellung alter Meister. Auch der vortreffliche Stillebenmaler *Abraham van Beyeren*, dessen Werke jetzt mit Tausenden bezahlt werden, der aber während seines Lebens am Hungertuch nagte, zog um 1670 nach Alkmaar.

Der wohl in aller Eile verfertigte Katalog ist sehr unvollständig und ungenau. Ich will nur etwas über die wichtigsten Sachen mitteilen. Das älteste Bild ist ein ziemlich gut erhaltenes holländisches Triptychon (Nr. 50a) in der Art des *Cornelis Engelbrechtsen*. Es ist nicht gross, aber bei aller Feinheit breit und fett gemalt, mit eigenartigem stimmungsvollen, gedämpften Kolorit, dass schon an die späteren Holländer erinnert, und stark absticht bei den frischen, hellen Farben der Vlamen. Die Aussenflügel stellen je eine Heilige dar (St. Katharina? und Agatha) innen links in zwei Abteilungen die Flucht nach Ägypten und darunter eine hübsche Darbringung im Tempel. Rechts oben Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, darunter eine Grablegung. Das Mittenbild mit grossen Figuren, Maria unter dem Kreuze mit dem toten Christus. Oben, rechts und links vom Kreuz, Medaillons. Links: Jesus lehrt als Knabe im Tempel; rechts: Jesus, das Kreuz tragend, mit den Frauen und Simon von Cyrene. Die Kompositionen haben etwas sehr Flottes und Geistreiches, wie die Malerei mit den keck aufgesetzten weissen Lichtern in den Gesichtern. Besitzer ist Herr Witte-Wahlen. Nr. 19 a, b, c sind drei Ansichten von Egmond, mit Unrecht dem Molyn zugeschrieben, sondern alle von *Claes Heck* (oder *van den Heck*), der in Alkmaar auch grössere Historienbilder malte. Zum Vergleiche dienen zwei Ansichten von Egmond, im Rijks-Museum. Nr. 22a ist ein gutes reiches Stillleben von *van Beyeren*, wohl aus seiner Spätzeit, aber in traurigem Zustande von Verwahrlosung. Nr. 22 b und c sind gute Porträts, die an frühe Werke des *Jan de Baen* erinnern. (Madame van Leeuwen.) Nr. 23 a und b treffliche Porträts aus *Maes*' späterer Zeit; 23 h das Porträt von *Carel Six* ein noch schönerer *Maes*, dabei ein hübscher, interessanter Kopf. Zwei Porträts (23 b und c) 1642 datiert, scheinen mir alte Kopien nach *van der Helst*. 23 e ein schönes männliches Porträt von *Mierevelt*, bezeichnet und 1637 datiert. Auch 23 i ist ein früher, schöner, leider verwahrloster *Mierevelt*. 23 j, ein Damenporträt in ganzer Figur, lebensgross, in schwarzer Tracht, könnte ein *Cäsar van Everdingen*, aber auch ein später *Wybrand de Geest* sein.

Nr. 26, aus dem Pius-Stift, eine Himmelfahrt Mariä, ist zweifellos eine interessante Arbeit des *Claes Moeyaert*, der für die Kirche des Amsterdamer Bagynhof ähnliche religiöse Bilder malte. Die Engelsköpfchen sind unschön, aber unter den Apostelköpfen sind recht gute. Beinahe vergesse ich ein reizendes Kinderporträt, ein Mädchen in Weiss angezogen, mit lieblichem, trefflich gemalten Köpfchen, das an die frühen Kinderporträts von *Aelbert Cuyp* erinnert (23 g).

Aus dem Stifte der Helena van Oosthoorn (27 a und b) ein Bildnis einer alten Frau, in dem Schmutz versunken, aber wahrscheinlich recht gut, und ein gleichfalls sehr verwahrlostes reizendes Mädchenporträt, 1625 datiert, mit fein gemalten Details, Spitzen etc.

Aus dem Stifte des Johan van Nordingen (Nr. 28 a und b) ausgezeichnete Bildnisse des Stifterpaares durch *Cäsar van Everdingen*, 1648 datiert; kräftig, frisch in der Farbe, lebendig, von grossem Ausdruck und tüchtiger Malerei. Etwas geringer sind die viel früher gemalten Porträts derselben, vom selben Künstler, als Hirte und Hirtin, etwas härter und steifer (c und d). Zwei Frauenbildnisse, schlecht restauriert (e und f), um 1611 und 1615 gemalt, haben technisch sehr viel Gutes, die Köpfe haben wohl gelitten — man denkt hier zunächst an *C. van der Voort*. Schliesslich ein gutes Regentenstück von *Dirck Metius*, einem der vielen Durchschnittsporträtmaler, wie deren jede grössere Stadt Hollands solche in der Mitte des 17. Jahrhunderts aufwies.

Das Bürgerliche Waisenhaus schickte: 29 a, ein Regentenstück mit drei behäbigen Damen, bezeichnet: *L. Doomer, 1681*. Der Maler ist in seinen Zeichnungen bedeutender als in diesem mässigen Porträtstück mit schwachen Händen. b: Ein Regentenstück mit drei Herren, interessante Köpfe, von *Dirck Metius*, um 1640 gemalt.

Das »Hofje van Bylevelt« sandte das Porträt der Stifterin als junges Mädchen und Hirtin, wohl eine schwache, frühe Arbeit des *C. van Everdingen*.

Die Katholische Armenverwaltung lieh ein wunderschönes Bildnis der Aletta Boon, Stifterin des Poppenhofje, wahrscheinlich eine frühe, feine Arbeit des *Nic. Elias*, aber hier ist auch die vorsichtige Hand des Restaurators absolut erheischt.

Herr Luyken Glashorst besitzt zwei treffliche Porträts von *G. Ter Borch*, ganze Figuren, 1644 gemalt, wie der Katalog sagt, mir schienen die Bilder eher etwas später. (Nr. 35 a und c.)

Herr Gouverne hat ein frühes, um 1625—1630 gemaltes Stillleben, in der Art des *Claes van Heussen*, mit einer lebensgrossen, lachenden Jungenfigur, wie ein früher *Molenaer*, dabei (36 a).

Nr. 47, die Werke der Barmherzigkeit verraten die Eigenschaften und das eigentümliche bräunliche, etwas flaue Kolorit des *P. de Grebber*.

Dr. Martin schreibt mit Recht Nr. 50 b, eine Erweckung des Lazarus, den *Lastman* zu. Es ist auf dem Bilde derselbe Junge wie auf dem Amsterdamer Gemälde, das bedeutender ist (die Heilung des Gichtbrüchigen), dargestellt. Aber nüchtern, trocken und

langweilig ist dieser italienisierende Meister hier erst recht.

Das Bild, welches Herr Moens unter Nr. 54a eingesandt hat als Wouwerman, ist eine getreue alte Kopie nach einem Bilde in meinem Besitz, bezeichnet *J. Kool*. Es ist ein »Valkenburger paardenmarkt«, wie der Maler *Jacob Kool*, der um 1665 in Amsterdam thätig war, deren mehrere malte. Nr. 54b ist eine Kopie nach dem Schlosse Bentheim von *Ruisdael* im Rijks-Museum; Nr. 54c, Wirtshausscene, nicht Molenaer, sondern *Egbert Heemskerck*. Ein theatrales Bild von *Arnold Houbraken*, Dido, welche sich den Tod geben will, und noch eine Reihe wertloser Sachen befinden sich unter den ca. 100 Gemälden dieser Ausstellung.

Einige moderne Bilder, worunter zwei bedeutende Aquarelle von *Toorop*, Bilder von *de Bock*, *Mesdag*, Frau *Mesdag* und *Taco Mesdag* hängen in einem Nebensaal.

Es ist betrübend zu sehen, wie so gar nichts für die Erhaltung dieser älteren Gemälde in Privatbesitz gethan wird. Manche derselben gehen ihrem sicheren Untergang entgegen, wenn nicht bald etwas geschieht.

A. BREDIUS.

BÜCHERSCHAU

Herbert P Horne, Quelques souvenirs de Sandro Botticelli in der Revue Archéologique Tom. XXXIX (1901), p. 14.

Der Verfasser der kleinen inhaltsvollen Studie über Botticelli, auf dessen Monographie über den Florentiner Meister wir schon so lange warten, hat sich, wie es scheint, fleissig in den Archiven umgethan. Er überrascht gleich am Eingang mit der Nachricht, dass Botticelli drei Jahre eher geboren ist, als man bis dahin, auf Gaye (Carteggio I, 343) gestützt, angenommen hat. Seine Forschungen haben weiter die allgemeine Ansicht bestätigt, dass Botticelli seine künstlerische Ausbildung in der Werkstätte des Filippo Lippi erhielt. Vor allem aber führt uns der Verfasser ein neues Madonnenbildchen Botticelli's vor, das sich im Oratorio di S. Maria al Vannella in Settignano befindet und den jungen Künstler noch ganz unter dem Einfluss Fra Filippo's zeigt. Das Bild ist als Fresko gemalt und neuerdings völlig übermalt worden. Und doch lässt auch die Ruine noch erkennen, dass das Gemälde eher in die Jugend des Meisters, als in seine Werkstätte gesetzt zu werden verdient, aus welcher später so manche Madonnenbilder hervorgegangen sind. Maria sitzt in einer Thronnische und hat das stehende, zum Teil noch in Windeln gewickelte Kind im Arm, das verlangend zu der Mutter emporblickt. Der Ausdruck im Kopf der Madonna ist sorgenvoll und trübe, die Augen sind gesenkt und fast geschlossen. Aus ihrer ganzen Haltung spricht hoffnungslose Lebensmüdigkeit. Etwas lebendiger und durchaus Botticellesk ist der Knabe mit den krausen kurzen Haaren, dem kleinen Mündchen und den grossen verlangenden Augen. An Fra Filippo mahnen die ausdruckslosen Hände der Madonna. Der glückliche Entdecker des Bildes setzt seine Entstehungszeit um das Jahr 1465 an. Von einer Notiz ausgehend, welche Müller-Walde im Mailändischen Staatsarchiv entdeckt hatte, handelt Horne weiter über das bis heute kaum genannte Spedaletto des Lorenzo Magnifico, welches Botticelli, Filippino, Perugino und Domenico Ghirlandajo mit Gemälden geschmückt hatten. Leider ist es den eifrigen Forschungen des Verfassers nicht gelungen, nennenswerte Spuren dieser Fresken aufzufinden, obwohl der Bau selbst noch erhalten ist und heute zu einem Villenbesitz des Fürsten Corsini gehört. Doch gelang es den ursprünglichen Plan festzustellen und wenigstens den Gegenstand des Freskobildes, welches Ghirlandajo gemalt hatte: Die Geschichte Vulkans, in welcher nackte Männer Pfeile für Jupiter schmieden.

Bezeichnend ist es, dass der englische Forscher seine Arbeit in einer französischen Revue erscheinen lassen musste. Thatsächlich giebt es in England auch heute noch kein Organ für Forschungen auf dem Gebiete der Kunst des Mittelalters und der Renaissance. *E. St.*

PERSONALIEN

Königsberg. *Adolf Männchen* hat einen Ruf nach der Düsseldorfer Kunstakademie erhalten und ist Anfang Oktober von hier dorthin übergesiedelt. *a.*

DENKMÄLER

Berlin. Die Ausführung des Kaiserin Friedrich-Denkmals vor dem Brandenburger Thor ist vom Kaiser dem Bildhauer Fritz Gerth übertragen worden. Dieser Künstler ist in Homburg ansässig und war früher stellvertretender Vorsitzender des Deutschen Künstlervereins in Rom. *a*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Dresden. In Ernst Arnold's Kunstsalon sind zwei plastische Werke Max Klinger's ausgestellt: eine Mädchenbüste aus Marmor und ein bronzener Athlet.

Berlin. Es wird besser bei uns. Wir werden es in diesem Winterhalbjahr nicht nötig haben, uns über ein Allzuviel an Kunstausstellungen zu beklagen. Zaeslein und Ribera sind, soweit es sich um ihre »Ausstellungssalons« handelt, von der Bildfläche verschwunden, und von Gurlitt ist leider dasselbe zu berichten. So bleiben freilich immer noch gerade genug »Salons«, als dass unser »Hunger nach Kunst« nicht, was Quantität anbetrifft, überreich befriedigt werden könnte. Wie es mit der Qualität sein wird, muss die Zukunft lehren, aber einzelnes von dem, was *Eduard Schulte* uns in seinen beiden ersten Ausstellungen des Herbstes bot, erweckt doch recht freudige Hoffnungen. Von deutschen Künstlern sind es besonders zwei, die hier Erwähnung verdienen, und zwar *Hermann Neuhaus*-München und *Fritz Rhein*-Kassel. Der erstere stellte eine ganze Sammlung von Bildern aus. Aber nur wenige unter ihnen rechtfertigten die Erwartungen, mit denen man nach den früheren Leistungen des Künstlers vor sie hintrat. Seine Kunst hatte früher stets einen echt deutschen Charakter, sein Talent, seine ganze Art wurzelt durchaus im Vaterlande. Die neuesten seiner Schöpfungen haben aber etwas Äusserliches, und dieser Eindruck wird noch durch die sonderbaren Rahmen verstärkt, auf denen in Holzschnitzerei der Gegenstand des Bildes weiter behandelt wird. Ist es aber nicht geschmacklos im höchsten Grade, wenn auf der unteren Leiste des Rahmens einer Rheinlandschaft »Loreley« der tote Schiffer auf dem Grunde des Stromes in den Armen der Nixe dargestellt, oder wenn die Einfassung des grossen Triptychons »Tod und Leben« mit einer Unzahl rotflammiger Lebenslichter besetzt wird? In diesem Werk, das links den Tod besiegt vom Leben, in der Mitte den Menschen, dem Tode Samariterdienste leistend, und rechts den undankbaren Tod, den Wohlthäter Mensch zu Boden schlagend und fortschleppend zeigt, überwiegt überhaupt, wie man sieht, das Stoffliche, auf die Sensationslust Berechnete, in so verletzender Weise, dass der Genuss am Künstlerischen dadurch schwer geschädigt wird. Die Darstellung der Geschichte des armen Lazarus aber, wie

L'Avengle de l'église, sind Bilder, die ihres Malers würdiger sind, besonders ist auf dem letzteren die tiefe Andacht des betenden Mannes in seiner ganzen Erscheinung überzeugend zum Ausdruck gebracht. Allein das beste, was Neuhaus diesmal gesandt hat, ist sein schlichtes, lebensvolles, in einen ganz einfachen Rahmen gefasstes Selbstbildnis. Da ist nicht bloss sein Kopf, sondern in Auffassung und Technik zugleich die ganze Art des Malers wundervoll charakterisiert.

Als Porträtmaler führt sich der zweite obengenannte Künstler ein, *Fritz Rhein*-Kassel. In dem Bilde des Generals Rhein zunächst liefert er den Beweis, dass es möglich ist, der preussischen Uniform mit ihrem Gold und Rot und Blau sehr malerische Wirkungen abzugewinnen, was nach den meisten neueren Schlachten- und Soldatenbildern fast zweifelhaft erscheinen musste. Aber der Kopf des Generals bleibt deshalb doch die Hauptsache, er ist höchst lebenswahr erfasst und wiedergegeben. Ein fast poetisch anmutendes Bildnis ist das einer jungen Dame in Rosa, das ausserordentlich farbenfein, zart und duftig gehalten ist, und das die Dargestellte in Haltung und Bewegung sehr anmutig schildert. Auch das Bild eines im Lehnstuhl sitzenden, in Blau gekleideten jungen Mädchens ist beachtenswert schon durch den erzielten sehr schönen Farbenaccord. Ich glaube, dass man von Fritz Rhein, der seine tüchtige Begabung offenbar sorgfältig ausgebildet hat, sehr Gutes erwarten kann.

Doch befand sich in dieser zweiten Schulteausstellung ein Damenbildnis, das alles, was wir in neuester Zeit in diesem Salon gesehen haben, in Schatten stellt, das Porträt der Mlle. Acté von der grossen Oper in Paris, von dem Finnen *Albert Edelfeldt*-Helsingfors. Es ist einfach und charakteristisch zugleich erfasst, einfach und doch flott gemalt, die Beleuchtung sehr reizvoll und dabei keineswegs gesucht. Mit kräftigen Strichen ist z. B. die linke aufgestützte und gespreizte Hand gemalt, ohne dabei geschmiert zu sein; bis ins kleinste, bis auf die rosig schimmernden Nägel, bis auf die flüchtig hingekleckten Ringe wirkt sie naturwahr bis zum äussersten. Hier ist Lebenswahrheit überhaupt in einem Grade erreicht, der eine Steigerung kaum noch zuzulassen scheint, auch die meisterhafte Behandlung des Kostüms trägt das ihre dazu bei. Das graue Pelzwerk des durch einen ganz geringen Tonunterschied vom braunen Rock sich abhebenden Jackets ist überaus treu geschildert, die dabei angewandte Technik ist trotzdem sehr einfach. Wenn die rechte Hand nicht ganz so befriedigt, wie die linke, wenn der Maler über manche Partieen des Rockes allzu flüchtig hinweggegangen zu sein scheint, so thut das dem Werte dieses ausserordentlichen Kunstwerkes keinen Abbruch.

Zugleich zeigt sich Edelfeldt in zwei Darstellungen aus seiner schönen nordischen Heimat als ein höchst bedeutender Landschafter. Sowohl der »Teich« mit den von der Abendsonne in purpurne Glut getauchten Kiefern zur Seite und den zahlreich verstreuten Inselchen, wie besonders der »Sommerabend in Finnland«, sind Stimmungsbilder von grosser Tiefe und leuchtender fesselnder Farbenpracht.

Aus den übrigen Darbietungen der beiden ersten Ausstellungen von Eduard Schulte müssen noch nachdrücklichst hervorgehoben werden die köstlich frischen Bilder vom Strande des Meeres, die *Focco Tadama*-Egmond und seine Gattin *Thamine Thadama-Groneveld* gesandt haben. Des ersteren Gemälde verraten grosse Kraft und ungewöhnliches Können. Seine Heimkehrende Muschelfischer und seine »Heringsfischer«, die durch das seichte Wasser herankommen, vor deren Fahrzeugen die Wogen sich brechen und hinter denen die weite Unendlichkeit sich in den wolkenverhangenen Himmel verliert, sind von einer Grösse beseelt, wie man sie vor solchem Anblick in der Natur empfindet. Spielend bewältigt der Künstler auch die schwere Aufgabe, das bewegte Meer zu schildern, und seine Gattin steht an breiter Wucht der Technik, an Kraft und Grösse der Empfindung kaum hinter ihm zurück. Ihre Bilder »Zaandam«, »Am Fährhaus« und »Mühle im Winter« sind Werke von tiefer, packender Stimmung und Farbenschönheit. — Unter der grossen Fülle dessen, was die beiden erwähnten Ausstellungen enthielten, bildet das, was hier besprochen ist, nur einen sehr kleinen Teil. Aber dies Wenige, Vortreffliche entschädigt für manches Minderwertige oder gar ganz Unzulängliche. *P. W.*

Berlin. Im Königlichen Kunstgewerbe-Museum findet eine Ausstellung *schwedischer Textil-Arbeiten*, welche von dem Verein der Freunde der Handarbeit *„Handarbets Wänner"* zu Stockholm veranstaltet wird, statt. Dieser Verein, dessen Ehrenpräsidentin und eifrige Förderin Ihre Königliche Hoheit die Frau *Kronprinzessin Victoria* ist, hat sich die nationale Aufgabe gestellt, die alten eigentümlichen Techniken der Weberei und Stickerei aufrecht zu erhalten, welche in Schweden dem Absterben nahe, nur noch im bäuerlichen Betriebe zu finden waren. Die anspruchslosen Muster erwiesen sich als entwickelungsfähig, die Techniken als höchst wirksam, so dass man zu reicherer Gestaltung und zur Aufnahme künstlerischer Vorbilder übergehen konnte. Der Verein, welcher über das ganze Land verbreitet ist, unterrichtet in seinen Schulen an 200 Weberinnen und Stickerinnen, welche in freier Hausarbeit ihre Fertigkeit üben. Die Ausstellung im Kunstgewerbe-Museum, welche die Hälfte des Lichthofes füllt, umfasst die verschiedensten Techniken, Gobelins, Knüpfteppiche, Webereien mit eingelegten Faden, Stickereien, Spitzen und zeigt zugleich die vielseitige Verwendbarkeit dieser Arbeiten. Die Ausstellung ist seit Donnerstag, den 17. d. Mts. zugänglich. *a.*

Leipzig. Die Fachausstellungen für Keramik und Bronze-Kleinplastik, die das Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig für die Monate November und Dezember dieses Jahres vorbereitet, haben in Künstler- und Fabrikantenkreisen lebhaften Anklang gefunden und versprechen sehr interessant zu werden. Die keramische Ausstellung wird ihren Zweck, ein Bild zu geben von den Versuchen unserer Künstler, der deutschen Kunsttöpferei neue Wege und Ziele zu weisen, und von dem Einfluss, den diese Versuche auf die keramische Industrie gewonnen haben, voll und ganz erreichen. Die deutschen Künstlertöpfer werden sich vollzählig beteiligen, nicht allein diejenigen, die sich durch ihre Thätigkeit auf keramischem Gebiet bereits einen Namen gemacht haben, sondern auch einige bisher unbekannte Talente. Unter den zahlreichen Thonwarenfabriken, die die Ausstellung beschicken werden, sind die hervorragendsten Firmen Deutschlands und Österreichs vertreten. Die Bronzeausstellung wird die jüngste Entwickelung des Bronzegerätes veranschaulichen und die neuesten deutschen Plaketten, Medaillen und Statuetten in Bronze vereinigen. Auch diese Ausstellung wird sich in Rücksicht auf den zur Verfügung stehenden Raum im wesentlichen auf deutsche Arbeiten beschränken müssen. Voraussichtlich werden die beiden Ausstellungen in einem Raum miteinander verschmolzen werden, da sich damit ein wirksameres und abwechselungsreicheres Gesamtbild erzielen lässt. *a.*

Wien. Im Prunksaale der Hofbibliothek sind gegenwärtig kostbare Miniaturen ausgestellt. Das Hauptinteresse der zahlreichen Besucher konzentriert sich auf die Meisterwerke der vlämischen und französischen Schule.

Winterthur. Sonntag, den 15. September, ist im hiesigen Stadthause die *Anton Graff-Ausstellung* eröffnet

worden; sie enthält in geschmackvoll und künstlerisch arrangierten Räumen über 120 Originalgemälde des berühmten Winterthurer Künstlers, sowie einige Dutzend Handzeichnungen, Radierungen und Pastelle, im ganzen 180 Nummern. Das Bild der Thätigkeit des Meisters ist ebenso vollständig wie anregend und belehrend. Die meisten Gemälde stammen aus Winterthurer und Züricher Besitz, einige Glanznummern stellten die Königliche Akademie der Künste und die Königliche National-Galerie in Berlin, sowie das Königlich sächsische Kriegsministerium in Dresden. *s. f.*

VEREINE

München. Die Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk verlegen den Schwerpunkt ihrer künstlerischen Wirksamkeit nach Stuttgart. Als diese Absicht zum erstenmale auftauchte, erhoben die württembergischen Industriellen Widerspruch. Neuerdings hat sich nun eine Lösung gefunden, welche die Konkurrenzbefürchtungen des einheimischen württembergischen Kunstgewerbes aufhebt und gleichzeitig die Kräfte der Münchner Künstler den schwäbischen Bestrebungen dienstbar macht. Es wird nämlich im Anschluss an die Stuttgarter Kunstgewerbeschule eine eigene Abteilung für praktische Ausbildung im Kunstgewerbe errichtet. Diese neue Abteilung nennt sich »Lehr- und Versuchswerkstätten« und wird am 1. Januar 1902 eröffnet. Vorläufig wird eine Tischlerei etabliert, worin die Zöglinge alles lernen und üben sollen, was zur Möbelbranche gehört. Die künstlerische Leitung des Münchner Unternehmens geht fortan nach Stuttgart über. Es ist der Wunsch der württembergischen Regierung, dass die Künstler der Vereinigten Werkstätten ihre Entwürfe fortan den württembergischen Industriellen zur Ausführung übergeben.

Wien. Die Vereinigung bildender Künstler Österreichs (Secession) ersucht uns um Aufnahme nachstehender Mitteilung: Als wir vor nunmehr vier Jahren unsere Vereinigung begründeten, machten wir zu einem der Hauptpunkte unseres Arbeitsprogramms die Propaganda für die Schaffung einer modernen Galerie in Wien. Nicht die Hinzufügung eines Depots für moderne Bilder zu den bestehenden Sammlungen alter Bilder hatten wir dabei im Sinne, sondern die Schaffung eines Institutes, das unserem Volke Gelegenheit bieten sollte, das gewaltige, die Kunst unserer Tage bewegende Drängen und Ringen nach neuen Idealen nachfühlend mitzuerleben. Das Publikum sollte fortan nicht mehr wie jetzt hilflos, nach Schlagworten haschend, den Schöpfungen, die der Zufall der vorübergehenden Kunstausstellungen ihm vor Augen führte, gegenüberstehen, es sollte befähigt werden, eines der denkwürdigsten Entwicklungsphänomene der heutigen Kultur mit offenen, sehenden Augen mitzugeniessen, statt darüber, vielleicht erst lange nachher, durch kunstgeschichtliche Schriften unterrichtet zu werden. Zur Förderung dieses Zieles hat ja die Vereinigung in ihre Statuten die Bestimmung aufgenommen, den Reingewinn aus ihren Unternehmungen zum Ankaufe von Kunstwerken zu verwenden und sie der zu gründenden »modernen Galerie« als Geschenk zu überweisen. Sie hat aber auch durch die Wahl der Werke, die sie bisher diesem Zwecke zugeführt hat, — Segantini, Dagnan-Bouveret, Gandara, L. von Hofmann, Roll, Rodin, Herterich, Hahn u. a. — gezeigt, welcher Art die Erwerbungen sein müssten, sollte die, eingangs geschilderte Wirkung eintreten. Sie wollte durch ihre Wahl ausdrücken, dass es nicht die Aufgabe des neuen Institutes sein dürfe, eine gewissenhaft angelegte Beispielsammlung zu einem österreichischen Künstlerlexikon zu sein, sondern dass es darauf ankommen müsse, jene Werke der Kunst unserer Tage zu erwerben, die in unauslöschlicher Weise die Spur ihres Geistes der Gesamtentwickelung eingeprägt haben.

Es muss bei der staatlichen Kunstpflege unbedingt einmal angefangen werden zu unterscheiden zwischen Unterstützung der Kunst und Unterstützung der Künstler. Mag letztere stellenweise noch so notwendig sein, die Förderung der Kunst ist immer noch eine viel ernstere Sache, besonders heute. Dem mächtigen Zuge zu monumentaler Bethätigung, der unsere Kunst durchweht, kann nicht mehr der kunstliebende Privatmann, kann nur der Staat gerecht werden.

Man wird sich also bei Schaffung der modernen Galerie nicht damit befassen dürfen, zunächst den Besitz an Kunstwerken aus den letzten Jahrzehnten zu komplettieren; Versäumtes in dieser Beziehung nachzuholen, bleibe Sache der historischen Sammlungen. Die moderne Galerie aber gehöre der Gegenwart und Zukunft, nicht der Vergangenheit; sie bedarf, soll sie einen Sinn haben, rascher Erwerbung von Hauptwerken jener Meister, welche die Kunst des heutigen Europa bedeuten. Rascher Erwerbung; denn solche Werke werden nicht jahrelang feilgeboten.

Das nächstdem Notwendige ist die sofortige Aufstellung der bereits vorhandenen modernen Meisterwerke und zwar eine Aufstellung in dem Sinne, aus dem sie erwachsen ist. Mag man immerhin gegen die sofortige Erbauung eines grossen, diesem Zwecke gewidmeten Gebäudes Geldmangel und sonstige Bedenken geltend machen; die, wenn auch nur provisorische Aufstellung des Vorhandenen ist eine unumgängliche Pflicht gegen die Öffentlichkeit. Und auch diese provisorische Aufstellung muss in modernkünstlerischem Geiste erfolgen, da sonst der Sinn der Werke nicht mehr erkennbar wäre, und sie muss vor allem die Gelegenheit bieten, die Bedingungen zu studieren, die ein modernes Meisterwerk an den Baukünstler, der ihm die Umgebung schaffen soll, überhaupt stellt.

Uns drückt in Österreich in Sachen moderner Kunstsammlungen keinerlei Vergangenheit. Sollen wir diese Schwäche nicht noch nach Jahrzehnten als solche empfinden, so müssen wir jetzt unsere Stärke aus ihr machen. Nirgends noch ist der Typus der modernen Galerie geschaffen und nirgends ist in dieser Beziehung so wenig präjudiziert, herrscht so viel Freiheit ihn zu finden, als bei uns.

Möge eine hohe K. K. Regierung unseren Baukünstlern diese erhabene Aufgabe stellen; sie wird überrascht sein über die unerkannten, ungenützten Kräfte, die unser Volk birgt. *s. f.*

VERMISCHTES

Von dem Modell für Dannecker's Ariadne ist in der Tagespresse hin und her geschrieben worden. Die Entstehungsgeschichte des Kunstwerks ist 1897 in der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. VIII, S. 244 ausführlich erzählt. *a.*

Venedig. Victor Emanuel hat in der Kunstausstellung u. a. zwei Gemälde deutschen Ursprungs erworben: Kallmorgen, Auf hohem Meer, Angelo Jank, Geharnischte. Das letztgenannte Werk ist für die Galerie moderner Meister im Palazzo Pesaro bestimmt. *a.*

Rom. Die Statuen des von dem italienischen Staat angekauften Museums Ludovisi sind vorläufig in dem National-Museum der Diocletiansthermen zu Rom untergebracht; die Sammlung soll im November der Öffentlichkeit übergeben werden. Der Klosterhof von S. Francesca Romana wird gegenwärtig hergerichtet, um die reichhaltige Sammlung von Altertümern aufzunehmen, die bei den Ausgrabungen der letzten drei Jahre auf dem Forum gefunden worden sind. *a.*

Rom. Im Juni dieses Jahres erging an die Archäologen Deutschlands die Aufforderung, den Erforscher der Monumente Pompejis, August Mau, zu seinem sechzigsten Geburtstage durch ein Ehrengeschenk zu erfreuen. Der Aufruf hat sehr günstige Resultate erzielt. Schon jetzt sind mehr als 10000 Lire gesammelt, von welchen fast ein Drittel amerikanische Schüler Professor Mau's beigesteuert haben. Die Summe soll zu Kopien pompejanischer Wanddekorationen und Gemälden verwandt werden, welche bereits in Angriff genommen worden sind. Es ist zu hoffen, dass etwa 15—20 solcher Kopien in ziemlich grossem Massstabe hergestellt werden können, die als Grundlage dienen werden für eine neue glänzende Publikation über Pompeji. Die Originale der Gemälde werden voraussichtlich von öffentlichen Sammlungen, vor allem Amerikas, angekauft werden und der Erlös aus dieser Summe wird ebenfalls der Publikation zu gute kommen. Der zweite Sekretär des archäologischen Institutes, Professor Hülsen, und Dr. W. Amelung haben die Sammlung angeregt und ihren Bemühungen ist es vor allem zu danken, dass der berühmte Kenner und Erforscher Pompejis sich selbst ein solches Ehrendenkmal setzen kann. *E. St.*

VOM KUNSTMARKT

Aachen. Die Versteigerung der Schätze des Wespien'schen Hauses hatte folgende Ergebnisse: Das Gobelinzimmer im Erdgeschoss kaufte für 57000 M. das Germanische Museum zu Nürnberg, das Gobelin Europa für 17200 M. ein Privatmann in Frankfurt a. M., Asien und Amerika für 15000 bezw. 6600 M. Kommissionär Maurer in Berlin, Australien für 7000 M. Jarislowski in Berlin. Die Gebr. Hamburger in Amsterdam kauften Afrika für 860 M., die gesamten Holzarbeiten des grossen Saales, zwei Kamine und zwei Kaminaufsätze mit Porträts, für 9850 M., eine Doppelthür für 810 M., einen Kaminaufsatz für 310 M., ein schmiedeeisernes Treppengeländer für 7000 M., eine Treppenverschalung für 1500 M. Das Kölner Gewerbemuseum kaufte eine geschnitzte Thür für 810 M., ein Balkongitter für 610 M. *kg.*

Berlin. Vom 29. Oktober bis 2. November findet bei Rudolf Lepke in Berlin eine Auktion statt, welche die Augen der Kunsthistoriker und Kunstfreunde schon deshalb in hohem Masse auf sich ziehen wird, weil die Glanzpunkte der zu versteigernden Sammlung Werke von Tilman Riemenschneider sind. Und zwar handelt es sich nicht um Arbeiten, welche diesem Meister mit schwankender Sicherheit zugeschrieben werden, sondern um fest beglaubigte und weltbekannte Werke. Die zu versteigernde Sammlung ist nämlich die der Herren Sattler auf Schloss Mainberg. Bis in das 17. Jahrhundert standen die Statuen der Maria Magdalena und zwei Reliefs mit Darstellungen aus ihrem Leben in der Stadtpfarrkirche von Münnerstadt, für welche sie der Meister 1490—93 gearbeitet hat. Der Vertrag und die Quittungen Riemenschneider's sind im Original erhalten. Ausser den Arbeiten dieses, in neuester Zeit mit Recht so hochgeschätzten Meisters, enthielt das fränkische Schloss noch andere bedeutende Skulpturen derselben Zeit. Einen Hauptstolz der Sammlung machen quantitativ und qualitativ die Krüge aus; fast alle hervorragenden Orte aus der Blütezeit der deutschen Keramik sind vertreten. Das Hauptstück ist ein Werk der Töpferfamilie Hirschvogel. Die Glasgemälde sind meist schweizer Hochzeitsscheiben des 16. bis 17. Jahrhunderts, doch befinden sich auch viele ältere Arbeiten darunter, wie die schon seit Jahrhunderten in Mainberg befindlichen Scheiben aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts und die um ein Jahrhundert jüngere Scheibe aus dem Dom zu Gelnhausen. Waffen, Dosen, geschliffene Gläser, Möbel, Fayencen, eine Casula aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vervollständigen die Sammlung, über welche Rudolf Lepke einen ausführlichen illustrierten Katalog herausgegeben hat, dem ein zweiter Katalog über die wertvolle Bibliothek mit Missales, Incunabelstücken, alten Geschichtswerken, Topographien u. s. w. zur Seite steht.

Frankfurt. *Kunstauktionen.* Rudolf Bangel bringt am 28. und 29. Oktober Antiquitäten, Francofurtensien, orientalische Kuriositäten und Kunstblätter unter den Hammer; am 30. d. Mts. Gemälde älterer und moderner Meister aus der Sammlung des † Herrn Dr. Zurbruch, vormals in Homburg v. d. Höhe.

Köln. *Kunstauktion.* Am 5. und 6. November d. Js. versteigert die Firma J. M. Heberle (M. Lempertz' Söhne) in Köln eine reichhaltige Bildersammlung. Es sind Werke vornehmlich der Renaissancezeit und der niederländischen Schulen des 17. Jahrhunderts, die von mehreren Kunstfreunden mit Unterstützung der ersten Kenner und Forscher viele Jahre hindurch hauptsächlich in Italien gesammelt wurden. Zum grössten Teile stammen die einzelnen Bilder aus bestem venezianischem und vicentiner Privatbesitz (Galleria Trissino, Reste der Galerie des Federigo Querci nobile della Rovere, die ehemals im Palazzo Contarini sich befand, Galerie des Palazzo Schiavone etc.) Teilweise sind sie entdeckt und gefunden in italienischen Familien des Mittelstandes, einige und zwar mehrere der besten bei kleineren Händlern, die ihren Wert nicht erkannt haben. Eine stattliche Anzahl der Bilder ist signiert; eines trägt die Bezeichnung »Zorzonus Castrofranghi«. Es ist die Frage, ob die Signatur echt ist, denn wir besitzen keinen signierten Giorgione. Die Bilder sind grossenteils vor längeren Jahren nach Deutschland gebracht worden (Moroni, Piombo, Tintoretto, Murillo etc.); der Rest ist oft unter den grössten Schwierigkeiten aus Italien ausgeführt worden. Für die venetianischen Meister sowie für die Norditaliener konnten für den Katalog noch sehr viele Urteile von Morelli (Lermolieff) verwertet werden. Aber auch andere Kenner wurden zu Rat gezogen. Die gegebenen Gutachten sind teils wörtlich in dem vorliegenden Katalog wiedergegeben; in strittigen Fällen ist der Name im Katalog gewählt worden, der von der Mehrzahl der Ratgeber gebilligt wurde; jedoch sind die abweichenden Ansichten in der Kritik oft unter Angabe der Gründe erwähnt. In ihrer Zusammenstellung dürfte die Sammlung, was speziell die Werke der Norditaliener anbelangt, wohl eine der bedeutendsten sein, die seit langer Zeit auf den Markt gelangt. Die Venetianer finden wir durch die Muranesen, durch Tizian, Giorgione, Girolamo da Udine, P. Veronese, Tintoretto, J. und L. Bassano auf das Beste vertreten; die anderen Italiener zählen Namen unter sich wie: Allegretto Nuzio, Mantegna, A. da Forli, Gentile Fabriano, Seb. del Piombo (wenn man ihn nicht zu den Venezianern rechnen will), Moroni, Buonconsiglio, Ribera u. s. w. — Aber auch die Niederländer und Vlamen sind durch treffliche und hervorragende Werke repräsentiert: H. de Bles, J. Hemessen, J. de Bray, S. Ruisdael, J. S. Ruisdael, Ph. de Champaigne, van Dyck, du Jardin, J. Fyt und der kunsthistorisch interessante Marienhof sind hier in erster Linie zu nennen. Deutsche, Franzosen und Spanier sind numerisch geringer: ein schöner hl. Antonius von Murillo, ein Porträt des Velazquez, ein Ecce Homo des alten Kranach und eine grosse Landschaft des Claude Lorrain sind am bemerkenswertesten, falls nicht der Johanneskopf, der bisher unter dem Namen des Solario gegangen, doch nicht einen deutschen Meister zum Schöpfer hat. Zwei Skulpturen und die interessante Initialensammlung dürften das Interesse der Kenner und Käufer in hohem Grade erregen und auch verdienen. Der glänzend ausgestattete Katalog umfasst

71 Nummern und ist mit Heliogravüren und Lichtdrucken geschmückt.

München. *Kupferstichauktion.* Bei J. Halle findet am 11. November und folgende Tage eine Versteigerung von Kupferstichen der englischen und französischen Schule statt. Der Katalog nennt Bartolozzi, Cosmay, Debucourt, Gainsborough, Wm. Hamilton, Hoppner, Janinet, Kauffmann, Lavreince, Sir Thomas Lawrence, G. Morland, Sir Joshua Reynolds, Romney, J. R. Smith, James und William Ward, die beiden Dagoty, Lasinio, auch ein Blatt von Le Blon, einige frühe Schabkunstblätter. Ferner sind Handzeichnungen von Boucher, Sir Th. Lawrence, Romney, Watteau dabei, Aquarelle von G. Opitz, Schlachtenbilder, alte Sportblätter, Ansichten von Wien. Insgesamt 1734 Nummern. Der Katalog enthält gegen 80 treffliche Nachbildungen der Hauptstücke.

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUE WERKE

Wilhelm Heyd, Heinrich Schickhardt's Handschriften und Handzeichnungen. Heft I. Stuttgart. W. Kohlhammer, 1901. 1.

William Morris, Die Kunst und die Schönheit der Erde. Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger, 1901.

Lothar von Kunowski, Gesetz, Freiheit und Sittlichkeit des künstlerischen Schaffens. Leipzig 1901. Eugen Diederichs. 5.—, geb. 6.—

Inhalt: [illegible] Von A. Bredius. — [illegible] — Arnold's Kunstausstellung in [illegible] für Keramik und Bronzeplastik in Leipzig [illegible] Werkstätten für Kunst in München; [illegible] Statuen des Museums Ludovisi; Ehrengabe für August [illegible] Berlin: Auktion bei Lepke. — Frankfurter Kunstauktionen [illegible]

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 4. 30. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE PRIMITIVEN ITALIENER IN DER DRESDNER GALERIE

Die Dresdner Galerie hat so wenig wie irgend eine cisalpine Sammlung eine umfassende Übersicht über die Malerei des Trecento aufzuweisen. Liegt ihr Schwerpunkt einmal in den Prachtstücken der holländischen und vlämischen Schule des 17. Jahrhunderts, andererseits in den grossen Meisterwerken des Cinquecento, so steigt sie bereits in den Regionen des Quattrocento auf eine bescheidenere Stufe herab; diese Gruppe kann sich mit der entsprechenden in Berlin oder London nicht messen. Von den Vorläufern des Quattrocento giebt sie nur eine sehr bescheidene Vorstellung. Und doch hätte Dresden eine Gelegenheit gehabt, Trecentobilder, wenn auch nicht ersten Ranges, so doch charakteristischer Art, in umfangreicher Weise zu erwerben. Der um die Dresdner Kunstpflege so hoch verdiente Bernhard von Lindenau, welcher 1830 die Generaldirektion der Museen als Staatsminister übernahm, hat auf seinen Reisen von 1843 an zunächst für sich eine ganze Reihe kleiner Trecentobilder gesammelt und mit diesen zusammen mit florentiner und sieneser Quattrocentisten den Grundstock zu dem 1873 erbauten Altenburger Museum gelegt. So hochherzig und selbstlos diese Stiftung gewesen sein mag — in dieser Galerie war und ist bis heutigen Tages die Anwesenheit Duccio's und Simone Martini's in Altenburg eine wenig beachtete und auswärts fast unbekannte Thatsache; es war daher ein Verdienst Schmarsow's, als er den entlegenen Schatz in mehreren Publikationen hob und den Bestand dieser Galerie in die Diskussion einführte. Jedenfalls würden diese Bilder eher in Dresden als in Altenburg gesucht.

Dass die Trecento-Abteilung nicht durchaus die Schreckenskammer der Galerien zu sein braucht, beweist die National Gallery in London, deren grosse Tafeln aus dem 14. Jahrhundert würdig neben den Bildern des 15. Jahrhunderts bestehen. Allerdings ist ja England auch die geborene Heimat der mehr alten als schönen Schätze; und die Seltsamkeit altfränkischer Linien mag die Teilnahme der englischen Besucher mehr in Anspruch nehmen, als die verborgene Kraft dieser Linien- und Farbenherrlichkeit. Der Louvre besitzt wenige, aber zum Teil ganz hervorragende Primitive aus der italienischen Schule. Cimabue, Giotto, Simone Martini sind durch je ein Bild, aber jedesmal ein sehr gutes vertreten; andere Meister und Schulen, selbst die so seltene venezianische des Trecento, fehlen dort nicht. Die Berliner Galerie verrät auch in ihrer Trecento-Abteilung das Bestreben nach lückenloser Übersicht über die einzelnen Schulen; es fehlen hier so bedeutende Stücke wie Paris und London sie besitzen. Aber dafür sind alle wichtigeren Namen mit meist charakteristischen Werken vertreten.

Der Charakter der so viel älteren Dresdner Galerie wurde von den grossen fürstlichen Sammlern geprägt, welche für das Trecento nicht einmal die Kuriosität empfanden. Friedrich August II. hätte sicher in Modena auch Trecentisten erwerben können; sein Geschmack hätte sich gegen diese aber vielleicht ebenso heftig gewehrt, wie der Louis' XIV. gegen die holländischen Kleinmaler. Erst in unserem Jahrhundert ist eine Ergänzung nach dieser Seite für die Primitiven, wenn auch in primitiver Weise, versucht worden. Rumohrs' Nachlass (1846), Steinle's Vermächtnis (1857) und vor allem die Versteigerung von Woodburne's Nachlass (1860) boten Gelegenheit zur Erwerbung. Während der früheste Quattrocentist schon 1749 in Dresden einzog (es war Ercole Roberti's herrliche Predelle Nr. 45 und 46), folgte ihm der erste Trecentist erst hundert Jahre später.

Nicht aus archaisierenden Gründen scheint uns das Trecento in jeder die italienische Kunst repräsentierenden Galerie unentbehrlich. Wo fände sich ein Archäologe, der die archaischen Gebilde des 6. vorchristlichen Jahrhunderts zum Verständnis der Kunst der Ägineten und Olympias entbehren zu können glaubte? Wenn Olympia gleich Quattrocento gesetzt werden kann, dann rangiert die Aristion-Stele mit Giotto. Der Gegenwart ist alles Primitive doppelt reizvoll. Gern ahnt sie in der Knospe die Blüte, und schätzt jene fast mehr als diese. Denn alles Accessorische fehlt hier und der Verdacht der Virtuosität kommt nicht auf. Können wir also einmal den seligen Mönch von Fiesole oder Masaccio ohne die Kenntnis der Giottoschule durchaus nicht verstehen, so besitzt das Trecento noch die besondere Verwandtschaft mit dem Cinquecento, d. h. es enthält künstlerische Eroberungen, die im Quattrocento wieder verloren gingen und erst in der Hochrenaissance

wieder auftauchten. Anders ausgedrückt: Giotto steht einem Michelangelo unendlich näher, als es Botticelli oder Verrocchio thun. Auch Lionardo lässt sich eher an Simone Martini, als an die Ateliergenossen seiner Jugend angliedern. Freilich wussten die Späteren das mit sieghafter Klarheit auszusprechen, was die Frühen nur stammelnd und tastend eroberten. Aber die Gemeinschaft ist vorhanden.

Fast alle Sammlungen, in denen primitive Italiener vorhanden sind, enthalten mehr Arbeiten der sienesischen als der florentiner Schule. Das liegt nicht am Zufall des heutigen Kunstmarktes, sondern am Bestand überhaupt. Das *kleine* mobile Altarbild — und um dieses handelt es sich beim Export meist — wurde in Siena mehr begehrt als in Florenz. Namentlich der Klappaltar des Hausandachtsbildes hat in Siena seine eigentliche Heimat. Siena ähnelt darin Venedig, dass in diesen beiden Städten, wo die Freude am *intimen* Schmuck früh lebendig ist und man das Blitzende mehr liebte als das Grosszügige, der Schmuck für das Privatzimmer viel früher begehrt wurde als in Florenz. Das florentiner Trecento-Bild ist fast ausnahmslos für die Kirche bestimmt. Ferner erringt in Florenz die grosse einheitliche Tafel oder die dreiteilige des Triptychons schon früh den Sieg über jene primitivere Form, nach der eine mittlere Hochtafel von einer Menge kleinerer Bilder rechts und links und unten umgeben wurde. Giotto und Orcagna hatten zu glücklich im grossen geschaffen, als dass man es am Arno noch lange mit Kleinigkeiten gewagt hätte. Dagegen behält in Siena das kleine Format noch lange den Vorrang; das macht sich noch am heutigen Bestand bemerkbar.

Ich beginne aus diesen Gründen mit den sienesischen Trecentisten in Dresden. Duccio ist nicht vertreten; was von seinem Hauptwerk im Palazzo Saracini in Siena, in Berlin und im englischen Privatbesitz verstreut ist, ist wohl das einzige, was überhaupt je wird erreichbar sein. Die vielen unter seinem oder gar Guido's Namen gehenden Madonnen sind durchweg spätere Schularbeit. Auch Simone Martini fehlt, von dem Berlin und London ebenfalls nichts aufzuweisen haben. Dagegen ist die Schule der Lorenzetti, die nach Simone's Weggang nach Avignon in Siena die herrschende war, durch ein ganz hervorragendes Bild vertreten, das ich freilich weder Pietro noch Ambrogio selbst geben möchte, wohl aber einem unmittelbaren Schüler Ambrogio's. Denn dessen Hauptbild, das, einst für das Hospital S. Maria Agnese in Siena gemalt, heute in der florentiner Akademie hängt, bildet die Voraussetzung und das Muster für die Nr. 27 der Dresdner Galerie, deren Katalog es ganz richtig schon der Schule Ambrogio's zugewiesen hat, ohne jedoch auf den Zusammenhang mit diesem wichtigen Bild aufmerksam zu machen. Es ist die 1342 gemalte schöne presentazione al tempo, deren leuchtende Kraft und malerische Behandlung neben dem zierlichen Spiel reichster architektonischer Formen auch das unvorbereitete Auge sofort beeindrucken. Ambrogio hat dann die Komposition ähnlich, aber bescheidener in einem Altarbild in Massa maritima wiederholt; Petrocchi giebt in seinem kürzlich erschienenen Büchlein über Massa maritima, dessen reiche Kunst aus dem 13. bis 15. Jahrhundert dadurch erst bekannt geworden ist, eine kleine Abbildung dieses Bildes. Das Dresdner Bild ist, ebenso wie das schöne Bild Bartolos di Fredi im Louvre, eine Nachbildung des Originals dieser Altartafel. Weder das aristokratische Geschlecht noch die Leuchtkraft seiner Kostüme ist dem Schüler geglückt. Aber der Tempel ist weiträumig und hoch, ein kuppelbedecktes Octogon mit Umgang, das unwillkürlich an das Florentiner Baptisterium erinnert. Dagegen ist die Kuppel der des Sieneser Doms nachgebildet. In den acht dreieckigen Aufsätzen über den Mauern befinden sich Medaillons; dazwischen standen als Pfeilerbekrönung einst vergoldete Statuen, von denen leider nur noch zwei erhalten sind. Neben der ernst und dunkel gekleideten Maria sticht das leuchtende Gelb von Joseph's Rock lebhaft ab; der greise Simeon wiederum trägt ein metallisch schillerndes Gewand von seidigem Schimmer, gegen den das Rot des Futters stark sich abhebt. Auch die Gestalten hinter Simeon, namentlich der Hohepriester mit der Mitra (sic) enthalten sehr zarte farbige Klänge. Man beachte die Zusammenstellung der Farben über den Händen des Hohenpriesters: roter Mantel, weisses Kleid, grünes Mantelfutter, der Dreiklang der italienischen Tricolore. Endlich ganz rechts im Umgang die erst hervortretende, die Rolle feierlich enthüllende alte Matrone Hanna, eine fast antike Gestalt, wie sie der Meister Ambrogio so gern malte. Diese Hanna überbietet die entsprechende Gestalt auf Ambrogio's Bild in Florenz. Hier ist es eine feinknochige, hagere, lange Gestalt mit porträtmässigen Zügen, in der wir gern die Äbtissin des Spedaletto, d. h. die Stifterin erkennen möchten; in Dresden ist es die hundertjährige Prophetin von grandioser Typik. Endlich noch die Gruppe von Diener und Dienerin, die bei Maria und Joseph nie fehlen. Denn die Heiligen des Trecento sind vornehme Leute, die nicht allein auf die Strasse gehen. An solchen Nebenscenen, wie dem Gespräch dieser servi, deren kurzer Sinn die feierliche Tempelstunde nicht zu würdigen weiss, entzündet sich im Trecento die Liebe zum Genre. Bei Ambrogio's Hospitalbild fehlen die Statisten noch; hier sind sie in echter Nonchalance beigesellt.

Die Tafel, die mit dem alten Rahmen aus einem Stück besteht, ist ein Hausandachtsbild, wahrscheinlich gestiftet bei der Taufe des Erstgeborenen und Stammhalters der Familie. Sie ist jedenfalls nach 1342 entstanden. Das Bild wurde 1874 in Rom erworben.

Ein Pendant zu der Tafel, allerdings kleinen Formats, befindet sich in der National Gallery Nr. 1317, das sposalizo darstellend. Dieselbe Scene kommt dann noch einmal in Nr. 1109 vor; und diese letztere ist bezeichnet Nicholaus Bonachursi de Senis me pinxit. Wir kennen einen Maler Bonacorso, der 1347 die Jakobusfresken im Dom von Pistoja gemalt hat. Möglich, dass er der Vater des Niccolo ist, in welch letzterem wir den Meister der Dresdner Tafel mit hoher Wahrscheinlichkeit sehen dürfen.

Von den übrigen Sienesen des Trecento möchte ich noch die Nummern 31 und 72 hervorheben, den Cristo morto im Grab und eine Madonna darstellend. Das erstere Bild hat sich eine Zustutzung zu dem im Trecento nicht üblichen Tondo gefallen lassen müssen. Das Bildchen wurde von Hübner Lippo Memmi zugeschrieben; Morelli's Hinweis auf Barna scheint mir unberechtigt. Wir haben mehrere solcher »Cristo morto« im Sarkophag von Pietro Lorenzetti's Hand. Ein bezeichnetes Stück befindet sich in Altenburg Nr. 48 und trägt die Inschrift Petrus Lauretii de Seni me pixi. Dieses Täfelchen bildet mit Nr. 47 derselben Galerie zusammen ein Diptychon, dessen zweite Tafel eine Madonna darstellt. Diese Gegenüberstellung der jungen Mutter mit dem Neugeborenen und dem toten Christus im Sarge ist das klassische Thema des kleinen Klappaltärchen. Die Confrontation von Leben und Tod bot dem religiösen Gefühl des Betenden ein nie auszuschöpfendes Thema von den Gegensätzen der Wirklichkeit.

Nr. 24 ist im Katalog »mehrteiliges Bruchstück eines Altars« genannt. Wir würden besser »Reliquiar« sagen; denn die kleinen leeren Kreise waren sicher zur Aufnahme von Reliquien bestimmt. Die Zierlichkeit der Dimensionen lässt auch hier wieder an ein Hausaltärchen denken. Das breite Rahmenband führt die himmlische Hierarchie vor, deren Assistenz bei der »feierlichsten Stunde«, die das Hauptbild vorführt, unerlässlich ist. Die Assunta ist in Siena das Lieblingsthema für das Altarbild bis tief in das Quattrocento hinein. Es ist regelmässig mit dem Wunder der Gürtelspende verbunden; der bekehrte Thomas bekommt bei jenem Abschied Marias von den Aposteln den nie gelüfteten Gürtel der vergine als kostbarste Reliquie. In Florenz ist dies Thema nur selten behandelt worden; die bekanntesten Darstellungen sind plastische — Orcagna's Tabernakelrelief von 1359 und die Reliefs von Niccolo di Cecco im Dom zu Prato. Siena dagegen entwickelte dieses Motiv zu immer weiterer Entfaltung. Matteo di Giovanni's grosse Darstellung in der National Gallery kann ihre Vorstufen bis in die Tage der Lorenzetti zurückführen; und der sonst nicht bekannte Schüler Bartolo di Fredis, Andrea di Bartolo hat in seiner jetzt bei Mr. Yerkes in New-York befindlichen Tafel die erste pompöse empyräische Komposition gewagt. Der Künstler unseres Reliquiars, Ansano di Pietro, der seiner Zierlichkeit wegen als »Angelico Sienas« gefeierte Quattrocentist, ist thatsächlich noch ganz im Gefolge der Memmischule; sind ebensowenig von ihm, wie von Taddeo di Bartolo, die Vorstösse, welche die Lorenzetti gewagt hatten, nicht aufgenommen worden. Man gestattete sich an Archaismus in Siena um 1450 noch mehr als in Florenz vor 1400! Ähnlich wie in Venedig wird das Zuständliche mehr als das Dramatische geliebt; statt der Handlung die einfache Präsenz, statt der Leidenschaft die feierliche Harmonie. Die vom leeren Grab aufschwebende santissima vergine, deren Aufstieg zarter Geigenklang und englisches Mandolinengezirp begleitet, wird von ihrem ihr entgegenschwebenden Sohne gekrönt; seitlich kommen Petrus und Paulus, die Apostelfürsten, herangerauscht; darunter nahen die vornehmsten heiligen Jungfrauen, Sa. Caterina und Sa. Barbara. Es folgen zwei weitere Paare von heiligen Männern und Frauen und an der irdischen Rampe erscheinen — ähnlich wie die Engel der Sistina — die vier Evangelisten, wie Mittler zwischen den Himmelshöhen und der Erde, der sie das Mysterium künden. Man sieht, auf kleinstem Raum sind hier, freilich in primitiver Weise, die grössten Kreise gezogen. Die beiden Heiligen Margaretha und Zenobius, die neben dem leeren Mittelfeld der Tafel stehen, fallen freilich aus diesem Raumgedicht heraus. Aber auch das wird Absicht sein. Dürfen wir hier das oleum sanctum oder ein Madonnenrelief zartester Erhebung (Bronce?) uns denken, so wäre der Sinn des Aufbaus, dass das irdische von heiligen Hütern bewachte Symbol von dem Reigen der himmlischen Chöre und Mysterien umschwebt wird. — Die Altenburger Galerie, welche nicht weniger als sechs Bilder von Sano's Hand aufweist, enthält in Nr. 71 auch eine Assunta, die zu vergleichen lehrreich ist. Viel bedeutender aber ist die grosse, gegenwärtig nicht ausgestellte Tafel in Berlin, von Sano di Pietro und seinem Lehrer Sassetta gemeinsam gefertigt, ein Kapitalstück in Ausdehnung und rotgoldener Herrlichkeit, aber freilich in der Wirkung rein dekorativ.

Es sei gestattet, auch über die beiden Madonnenbilder des sienesischen Quattrocento eine Ansicht auszusprechen. Es giebt freilich kaum ein undankbareres Thema. Denn an ihm, das in Florenz geradezu der Träger der Entwickelung ist, enthüllt Siena gerade seine staunenswerte Stagnation. Zwischen Domenico di Bartolo und Matteo di Giovanni, die reichlich 50 Jahre auseinander liegen, ist kaum ein Unterschied. Immer wieder die Halbfigur der Madonna, das nackte spielende oder geliebkoste Kind und zwei Heilige, die meist nur mit den Köpfen über die Schulter der Madonna herausragen. Der bedeutendste dieser Madonnen-Lieferanten ist der feinsinnige, durch seine zarte Belichtung und reiche Gewandbehandlung hervorragende Neroccio, der dem Bildner Antonio Federighi sein Bestes verdankt. Auch Giovanni di Paolo, der nervöse, unruhige Feinstrichler, ist zu erkennen. Aber bei Benvenuto di Giovanni, Matteo di Giovanni und Giacomo Cozzarelli hebt der Streit an. Die Eigenart dieser Meister ist noch so wenig geklärt, dass eine »Geburt Christi« in der Akademie Sienas, die zweifellos dem Atelier Benvenuto di Giovanni's angehört, dank einem gefälschten cartellino unbedenklich Cecco di Giorgio zugeschrieben wird, obwohl doch dessen in der Linie und namentlich der Farbe so fest umgrenzte Eigenart aus der Geburt Christi in San Domenico und der Verkündigung in der Akademie Sienas gut bestimmt werden kann. In Bezug auf Nr. 33 der Dresdner Galerie, die bei Hübner den stolzen Namen Andrea del Castagno trug, und von Morelli (2. Aufl. S. 338) für Pietro di Domenico (di Bartolo) in Anspruch genommen würde, möchte ich mich für eine spätere Zeit aussprechen. Matteo di Giovanni kommt m. M. in der Farbe namentlich dem

Bild am nächsten. Dagegen glaube ich diesen Meister, an den Thode bei Nr. 34, »Maria mit dem Kind und einem Engel«, dachte, hier unbedingt anlehnen zu müssen. Namentlich der braun-rote Ton des Bildes, der mit dem Goldgrund eine sehr schwere Tricolore abgiebt, stimmt gar nicht zu der Palette Matteo's. Auch das Motiv des dem Bambino den Kirschkorb reichenden Engels ist weder Matteo verwandt noch überhaupt sienesisch, sondern führt auf Florenz, speziell Fra Filippo. Ob Hübner mit seiner Taufe »umbrische Schule« es nicht vielleicht am glücklichsten traf? Einen bestimmten Meister wüsste ich freilich nicht zu nennen; an Bonfigli und die Seinen darf durchaus nicht gedacht werden.

Aus dem Florentiner Trecento hat die Dresdner Galerie eine sehr beachtenswerte Tafel aufzuweisen, die inhaltlich und formal gleich eigenartig ist. Nr. 5 stellt die klassische Scene Matthäus XI, 2—6 dar »Bist du, der da kommen soll, oder sollen wir eines andern warten?« Klassisch nenne ich die Scene, weil hier die Weltanschauung zweier Zeiten in voller Kraft aufeinanderplatzt. Der Vorgang ist wohl kaum historisch zu nehmen — ist es glaubhaft, dass Herodes seinem Gefangenen Besuch gestattete? — aber symbolisch ist er um so inhaltsvoller. Johannes, der hinter dem Gitter des Gefängnisses schmachtet, hat in der Einsamkeit die Ahnung gehabt, dass Christus, obwohl Zeichen und Wunder fehlen, doch der Messias sein könne; nun sendet er die Schüler, um zu fragen, und eben kommt die Antwort. Es scheint, Jesus hat seinen eignen Jünger, wohl Johannes den Evangelisten, hingesandt. So wenigstens deute ich mir den Heiligenschein der grossen im hellleuchtenden Mantel glänzenden Figur. Die Wachen wollen dem Fremden wehren; aber die befehlende Linke des Täufers weist sie zur Ruhe. Das mit einem Vorbau versetzte Gefängnis, dessen Mauern hellrot, dessen Dach grün ist, liegt unmittelbar neben dem Palast des Herodes in Jerusalem, der hellgrün mit roten Profilen und rotem Dach ist. Wir sehen, durch die gegensätzliche Verteilung der Farben sind hier Herrenhaus und Nebengebäude gegeneinander abgesetzt. Von der hohen Loggia des Palastes blickt ein neugieriger Eunuch herunter. Die reizvollste Gestalt ist die Frau im rosa gegürteten Kleid mit der roten cappa und dem stumpfen Profil. In dem feinen weissen, mit schwarzer Borde gemusterten Tuch trug sie die warme Breikochel verhüllt; jetzt hebt sie den Deckel, um dem Gefangenen die warme Suppe anzubieten, geduldig harrend, bis die ernste Rede der Männer beendet ist. Ist schon die Scene überhaupt ausserordentlich selten dargestellt, so mutet uns die Genrefigur dieser auch in den Farben so pikant behandelten Frau fast modern an. Wie rührend wirkt die weibliche Sorge um animalische Bedürfnisse neben dem Kampfe der Männer um entscheidende Fragen des Glaubens! Und ferner der Gegensatz von Palast und Gefängnis, vom Leiden des Gläubigen und dem Prunk des herrschenden Tetrarchen!

Solche konzentrierte Dramatik, wo die mannigfachsten psychischen Richtlinien sich kreuzen, ist nicht denkbar im frühen Trecento, wo Giotto und Taddeo Gaddi in höchster Einfachheit ein einziges Moment des Vorgangs, dieses freilich unendlich machtvoll, geben. Auch das Verhältnis der nur ein Drittel der Bildfläche hohen Figuren zu der Architektur gelingt erst nach 1350. Die farbigen Reize der Tafel, der starke Gegensatz des hellen Gelbs im Mantel Johannes des Evangelisten zu dem stumpfen Blau und Rot der Soldaten, weisen auf eine koloristische Richtung, die erst in den Tagen Orcagna's und Giottino's erstrebt und erreicht wurde. Wir werden uns die gegiebelte Tafel wohl am ehesten als den linken Oberteil einer dreiteiligen Hochtafel zu denken haben, in deren ungeteilter Mitte die hohe grosse Figur des Täufers stand, während die Seiten, horizontal geteilt, je zwei Episoden aus seinem Leben enthielten. Vielleicht war links unten die Geburt des Täufers, rechts unten die Taufe Christi und rechts oben die Salomescene gegeben.

Wir kennen einen Künstler in Florenz aus der zweiten Hälfte des Trecento, der solche in der Anordnung altertümlichen Tafeln gern malte, wohl weil ihm die Fähigkeit zur ungeteilten Gesamtkomposition fehlte, wie sie Giotto in seinem Krönungsbild für die Baroncellikapelle (heute Medici-Kapelle Sa. Croce) und Orcagna im Strozzi-Altar von 1357 so grossartig erreicht hatte. Er gehört zur Schule Orcagna's und ist sein Neffe, der Sohn seines Bruders Bernardo; sein Name ist Mariotto di Nardo. Ihm darf mit ziemlicher Bestimmtheit auf Grund der von Milanesi urkundlich nachgewiesenen Thätigkeit für Sa. Maria nuova, die grosse Matthäustafel dieses Hospital zugewiesen werden, die jetzt in die Uffizien aufgenommen ist. Richa (VII, 92) sah die Tafel noch in San Matteo, wohin das Kloster sie geliehen hatte; sie trug früher den Namen des Lorenzo Bicci, hat aber jetzt bei ihrer Übersiedlung den richtigen Namen erhalten. Hier ist der Aufbau genau so wie der eben vorgeschlagene. Die Hoffnung ist nicht aufzugeben, dass auch die andern Teile der Tafel, zu der der Dresdner Torso gehört, noch aufgefunden werden. Mit dem grossen Krönungsbild der National Gallery Nr. 569/78, das aus S. Piero maggiore in Florenz stammt, hat unsere Tafel ebensowenig etwas zu thun, wie jener Matthäusaltar der Uffizien, mit dem Crowe Cavalc. D A II 13 f das Londoner, sicher nicht von Orcagna gemalte Bild zusammenstellen.

Das zwischen den Signorelli'schen Pilastern hängende Madonnenbild Nr. 35, welches 1874 aus der Sammlung Barker als »Gentile da Fabriano« erworben wurde, möge am Schluss unserer Durchsicht stehen. Seine frischen, gesunden, lebhaften Farben haben ihm manche Freunde erworben, die es auch bleiben mögen, wenn sein Name wechseln sollte. Schon der Katalog hat den Titel Gentile abgewiesen; er setzt es mit Recht später an (Gentile starb schon 1428) und sagt: umbrisch unter florentinischem Einfluss. Thode sah hier die Richtung Buonfiglis. Das Bild ist neuerdings von Mary Logan im Juliheft der Gazette d. b. a. 1901 in eine Folge von Bildern eingereiht worden, die alle Pesellino's Atelier nahestehen

und deren Schöpfer daher »compagno di Pesellino« — ähnlich Berenson's »amico di Sandro« vorläufig getauft wurde. In diese Gruppe gehört die Londoner »Pesellino« genannte Trinität und eine ganze Reihe von Madonnen der Sammlung Dreyfus, Methuen, Hainauer, Dowdeswell, Bracht, wo sie meist noch unter dem Namen Pesellino gehen.

Der geflammte Marmor wird mit Vorliebe von Pesellino, dem Carrandmeister etc. angewandt. Ein vor zwei Jahren bei Sedelmeyer befindlicher Altar hat diesen geflammten Marmor ebenfalls; auch dieser, der Mary Logan unbekannt blieb, ist dem compagno di Pesellino zuzuschreiben.

Zum Schluss noch eine Notiz zu dem schönen Sebastian Cosimo Turas, der erst seit fünf Jahren im Besitz der Galerie ist. Bode, Morelli, Crowe-Cavalcaselle und Woermann haben ohne weiteres Cosimo's Hand hier erkannt; nur schien die hebräische Inschrift auf dem unteren Schild Lorenzo Costas Beteiligung sicher zu stellen. Herr Rabbiner Dr. Winter aus Dresden entzifferte die Inschrift als uphul Lorenzo Costa; dabei sollte uphul=Paulus, d. h. der Bekehrte (Jude) bedeuten. In dem Sinne kann uphul aber nur mit grosser Gewaltsamkeit gedeutet werden. Ich lese anders: statt des Lamech (letzter Buchstabe) vielmehr Samech; das Wort heisst ophos und bedeutet Vollender. Also hat Lorenzo wohl nur die Schilde hinzugemalt. Dass Cosimo mit der hebräischen Schrift überrumpelt worden sei, wie der Katalog annimmt, ist deshalb falsch, da auch Cosimo's eigenhändige Bilder, wie die grosse Berliner und namentlich die Londoner Tafel mit dem vollständigen Dekalog hebräische Inschriften tragen; Cosimo konnte also sehr wohl hebräisch lesen und schreiben.

PAUL SCHUBRING.

NEKROLOGE

Dresden. Am 21. Oktober starb in Blasewitz bei Dresden der Landschaftsmaler Friedrich Preller, zum Unterschied von seinem Vater, dem Schöpfer der Odysseelandschaften, der jüngere genannt. Friedrich Preller d. j. wurde am 1. September 1838 geboren und folgte den künstlerischen Fusstapfen seines Vaters, mit dem er 1859 Italien bereiste. Bis 1866 war er in Rom thätig, kam dann nach Dresden, wo er seit 1880 eine Professur an der Kunstakademie inne hatte. Im Kgl. Albertinum zu Dresden befinden sich vier Wandbilder von ihm: Olympia, Athen, Ilion, Pergamon. Für das neue Universitätsgebäude führte der Künstler ein grosses Landschaftsgemälde aus; Gemälde von ihm finden sich in den Galerien von Dresden und Leipzig. Die Villa Eichel bei Eisenach, die Villa Meyer in Dresden, die Albrechtsburg in Meissen und das Hoftheater in Dresden bewahren ebenfalls Werke seiner Hand. Preller genoss als Künstler und als Mensch hohe Achtung; auch die, welche in der Kunst andere Wege verfolgten als er, ehrten die Lauterkeit seines Wesens.

Düsseldorf. Der Bildhauer Joseph Tüshaus ist am 21. Oktober in Düsseldorf verstorben. Er wurde 1851 in Münster in Westfalen geboren, war Schüler von August Wittig, bei dem er zusammen mit Karl Janssen studierte. Mit diesem gemeinsam schuf Tüshaus das Rheindenkmal vor dem Provinzialstandehaus in Düsseldorf, das 1897 entstand. Ausserdem ist von seinen Werken bekannt: eine gefesselte Amazone und eine allegorische Figur des elektrischen Lichts (Besitzer Hr. W. Girardet in Essen). Das Moltkedenkmal an der Siegesallee in Berlin, das der Vollendung nahe ist, rührt von dem Verstorbenen her.

Stuttgart. Der badische Hofmaler F. X. v. Riedmüller ist im Alter von 72 Jahren gestorben.

PERSONALIEN

Berlin. Professor Albert Hertel wird nach einer Mitteilung des »Berl. Tagebl.« zum Leiter des Meisterateliers für Landschaftsmalerei an der Berliner Akademie berufen.

Dresden. Historisches Museum. Der bisherige Direktor des historischen Museums *von Ehrenthal* hat am 1. Oktober seine Entlassung genommen. Zum Nachfolger ist Dr. *Karl Kötschau*, Direktor der Sammlungen auf der Veste Koburg, ernannt worden.

WETTBEWERBE

Kassel. Für den Bau eines neuen Rathauses hat der Magistrat ein *Preisausschreiben* erlassen. Als Preise sind ausgesetzt: ein erster Preis von 9000 M., zwei zweite Preise von je 5000 M., zwei dritte Preise von je 3000 M. und zwei vierte Preise von je 1000 M. Die Entwürfe sind bis zum 1. April 1902 an das Stadtbauamt, hier, einzureichen. Dort sind auch die näheren Bedingungen zu erfahren. -r-

DENKMÄLER

Dresden. Ein neuer Monumentalbrunnen ist kürzlich in Dresden enthüllt worden, der dem Andenken des verstorbenen Dresdner Oberbürgermeisters Stübel geweihte *Stübelbrunnen* am Eingang der Stübelallee dicht beim Ausstellungspalaste, in seinen architektonischen Teilen ein Werk des Dresdner Architekten Hauschild, in seinen plastischen eine Schöpfung des Dresdner Bildhauers Hartmann-Macleans. Aufgestellt in den Anlagen eines durch Kreuzung dreier Strassen entstandenen Dreiecks, breitet sich sein grosses Becken in geschwungenen Linien auf dreieckiger Grundgestalt aus, indes aus der Mitte eine dünne dreikantige, eine Kindergruppe tragende hohe Säule sich erhebt, die an den Seiten drei kleine Wasserbecken sowie das Reliefbildnis des Verstorbenen trägt. Drei grosse Einzelfiguren unten auf den Ecken des Beckens schildern in treffender Weise das Wesen des Wassers, seine Schönheit, seine Wildheit und seine dienstbar gemachte Kraft. Vielleicht war es kein ganz glücklicher Gedanke, hier fast dasselbe Thema anzuschlagen, das Diez schon an seinen beiden bekannten Brunnen in der Neustadt erschöpfend behandelt hat. Dennoch gehören diese Skulpturen wohl zu den schönsten in Dresden öffentlich aufgestellten, kommen aber leider infolge der kleinlichen Architektur, die nicht über die gewöhnlichsten Gemeinplätze des Barocks hinauskommt, kaum zur Geltung. Der Brunnen ist das Resultat eines zweifachen Wettbewerbs. *F. Z.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Im Königlichen Kunstgewerbe-Museum ist für kurze Zeit ein ungewöhnlich schönes Stück von Silberschmiedearbeit ausgestellt, ein Reisebesteck, welches Napoleon I. seiner Adoptivtochter Stephanie Beauharnais, der späteren Grossherzogin von Baden, — wahrscheinlich 1806 — zum Geschenk gemacht hat und welches durch Erbschaft auf deren Enkel, den König Karl von Rumänien, übergegangen ist. Das Stück zeigt, trotzdem es für Reisezwecke hergerichtet ist, einen prachtigen dekorativen Auf-

bau, in dem das Speisegerät für 2 Personen in knappester Form untergebracht ist. Alles Gerät ist von Silber, schwer vergoldet, der hölzerne Aufbau ist rund, drehbar wie die sogenannten schwedischen Schüsseln und auch in ähnlicher Weise unten mit fünf Deckelnäpfen besetzt, die auf erwärmbaren Steinplatten stehen; sechs flache und tiefe Teller, je sechs Gabeln und Löffel, stählerne und silberne Messer, Eierbecher, Salznäpfe schieben sich zwischen und über die Näpfe, der obere von Karyatiden getragene Aufbau enthält ringförmig geordnet die in Facetten geschliffenen Karaffen und Gläser. Die Silberarbeiten sind sämtlich bezeichnet Biennois orfèvre de S. M. l'Empereur et Roi à Paris; alle Stücke tragen das S der Prinzessin Stephanie. Auch das alte Etui, in welches das Ganze sicher eingelassen werden kann, nebst der Hülle für Reisezwecke, ist vollständig erhalten. Dieses ganz ungewöhnliche, jetzt mit grösster Gewissenhaftigkeit von seinen nur leichten Schäden befreite Stück ist eines der zierlichsten Werke des Empire-Stils. Es wird von Sonnabend an im Lichthofe des Museums ausgestellt sein.

Dresden. In *Emil Richter's Kunstsalon* (Prager Strasse) ist die Herbstausstellungssaison nunmehr eröffnet. Ein farbenfreudiger, ungewöhnlich frischer Eindruck ist es, der die Besucher des grossen Oberlichtsaales beim Eintritt empfängt. Die Pariser Maler der *Société des beaux arts* haben hier Einzug gehalten, mit durchweg neuen, noch nirgends ausgestellten Werken, die zum erstenmale in Dresden in solcher Reichhaltigkeit vereinigt sind. Man sieht ungemein farbenkräftige und doch höchst anziehende kolorierte Studien von *Bourget*, dem Bruder des grossen Romandichters, daneben die feinen Damenbildnisse und Allegorien von *Prouvé*, unvergleichlich in ihrer flotten Art und Leuchtkraft. Zwischen diesen hängen Seebilder von *Francis Auburtin;* namentlich die grösseren von ihnen sind mit fabelhafter Leichtigkeit hingestrichen, von herrlich klarem, durchsichtigem Ton und eminent naturwahr. Beim Nähertreten interessieren dann immer mehr auch die kleineren Werke, von *Milcendeau*, *Détroy* und *Monod*, die teils Gemälde, teils Zeichnungen ausgestellt haben, auf denen sie Land und Leute ihrer Heimat schildern. Besonders *Détroy* beweist auf seinen Zeichnungen eine imponierende herbe Kraft. *Monod's* zarte Blätter leiten dann über zu den pikanten Skizzen *Allan Osterlind's;* als hervorragende Zeugen künstlerisch-vornehmster, echt Pariser Eleganz sind diese hochaparten Zeichnungen wohl dazu angethan, viele Feinschmecker auf dem Gebiete der graphischen Künste anzulocken und zu entzücken. Eine ausgesuchte Reihe französischer Goldschmiedearbeiten u. s. w. von dem so vielseitig begabten *Victor Prouvé* in einigen Vitrinen von *Gallé* vermehrt noch die Fülle dessen, was der Salon jetzt bietet. Der Gesamteindruck des ganzen Arrangements von lauter Werken, die soeben erst die Werkstätten der Künstler verlassen haben, ist in hohem Masse apart. Dies ist freilich leicht erklärlich, haben doch die Herren *Henri Frantz*, der Präsdent der Société und *Auburtin* selber die letzten Anordnungen in die Hand genommen.

Darmstadt. Die »Köln. Ztg.« vom 16. Oktober veröffentlicht ein Nachwort zur Darmstädter Ausstellung, das mancherlei Bemerkenswertes enthält. Am 15. Oktober wurde die vielbesprochene Darmstädter Ausstellung geschlossen, und da und dort wird jetzt die Frage erörtert, ob das Unternehmen ein gutes Ergebnis gehabt hat oder nicht. Was wollte man mit der Ausstellung? Jedenfalls sollte sie das Publikum von den Vorzügen eines neuen Stils überzeugen und für diesen werben. Unter diesem neuen Stil hätte man nun richtigerweise, wenn nicht gleich eine »Volkskunst«, doch eine Formenwandlung verstehen sollen, deren Vereinigung ästhetischen Reizes mit Zweckmässigkeit für sich selber sprach. Ein Raum, so hätte im Sinne der neuen Kunst das Kennwort lauten sollen, muss sowohl für die Bequemlichkeit der Gliedmassen, wie darüber hinaus, für das Auge die Stimmung des behaglichen, des wohlbekömmlich freundlichen Aufenthalts erzeugen, und dies im Sinne seines besonderen Zweckes in Bezug auf die Lebensweise der Bewohner. Da schob sich aber der scheinbar logische Gedanke ein, die Bewohner seien Künstler, also hätten die Häuser in allen ihren Teilen diesen Zweck anzudeuten. Damit war schon der Grundgedanke einer Werbung um das praktische Wohlgefallen der Allgemeinheit erschüttert. Die meisten Menschen sind keine Künstler, also können sie Wohnungen nicht brauchen, die auf die Künstlergewöhnung zugeschnitten sind. Man ging aber noch weiter und machte aus dem Begriff »Künstler« etwas auf eine Partei, auf eine Sekte der Künstlerschaft Zugeschnittenes und gestaltete die Ausstellung zum Programm einer weit über das einfachere Ziel einer Stil-Erneuerung hinausgehenden kunstphilosophischen Lebensweise, man predigte eine neue Kunstreligion. Die besondere Empfindung besonders gestimmter Persönlichkeiten, die selbst in der bildenden Kunst nur einen bedingten Anspruch auf Anerkennung hat, wollte man einer Nutzkunst für die Allgemeinheit aufzwingen. Die noch lange nicht ganz entschiedene Streitfrage der Stellung des Künstlers zum Kunstgeniessenden und hier noch besonders zum Kunstgebrauchenden entschied man ganz einseitig aus dem Gesichtspunkte des Künstlers und liess sich dabei von Leuten anstacheln, die mit der Kunst nur Sport treiben oder sie als Mittel ihrer persönlichen Aufdringlichkeit betrachten. Statt den »Philister« zu locken, zu überzeugen, spielte man lieber in modernem Sinne den »Fürsten«, vor dem der Philister demütig zu schweigen, bei dem er aber zu — bestellen hatte. Soll jetzt die moderne Kunst für diesen Missgriff büssen? Gefährlich ist die Lage. Die Darmstädter Ausstellung hat dem Misstrauen neue Nahrung gegeben. Und doch war dort ein still bescheidener Sieger, auf den wir sofort aufmerksam gemacht haben und den jetzt auch verschiedene Fachschriften hervorheben, *Patriz Huber*. Er hat den Beweis geliefert, dass der moderne Stil kein Künstlerstil zu sein braucht, sondern ein vorzüglicher Gebrauchsstil werden kann. Patriz Huber stand aber eben auf dem Boden des Kunsthandwerks. Das ist ein bedeutungsvolles Ergebnis der Darmstädter Ausstellung. Man hat sich darüber gefreut, dass die Künstler zum Handwerk »hinabsteigen«, und hat davon viel erwartet. Aber der umgekehrte Weg zeigt sich als der heilsamere, wenn der Handwerker zum Künstler wird. Es zeigt sich auch, dass das Vermengen der einzelnen Künste vom Übel ist, und dass der Maler kein Architekt ist. Es zeigt sich, dass gerade Malerlaune zwar die Leinwand und den Pinsel zwingen kann, dass sie aber nicht ungestraft härteres Material biegen und beugen kann. Der Maler, so zeigt sich weiter, schafft im Kunsthandwerk ein Bild aus innerem Gesicht, nach der Vorstellung von Farbe und Form, aber er hat nicht, wie der Handwerker, die Schule des Zweckmässigen. So kann er Berater für Zierwerk sein, aber nicht Schöpfer des Nutzbaren, nicht Beherrscher des Materials. Wir müssen auch fürderhin alles daran legen, dass der Handwerker Künstler wird und dürfen uns nicht von der vermeintlichen Universalität des malerischen Auges irreführen lassen. Deshalb darf sich auch der Architekt nicht mehr weiter vom Steinmetzen und Zimmermann entfernen und zu nahe an die Seite des Malers rücken. Dem Handwerker soll er befehlen, sich aber vom Maler nicht bereden lassen. Das Allerwichtigste aber, was zu thun ist, das ist: grössere Vorsicht derer, die über Kunst schreiben. Die künstlerischen Zeitschriften

sind wie die Pilze aus der Erde geschossen und viele von ihnen richten mit ihrer bombastischen Zukunftsmusik wahres Unheil an. Was wird da alles gefaselt von der Stimmung eines Lehnsessels und vom Rhythmus einer Bettlade! Und wie leichten Herzens baut man mit Philosophie Häuser auf! Aber auch gewisse, an sich sehr ernste Fachleute sollten die ihrem Fache entspringende Liebe zur Sache zuweilen etwas meistern und im Hinblick auf das Mögliche regeln, statt in schönrednerischen Vorträgen die Umkrempelung aller Gewohnheiten innerhalb 24 Stunden zu verlangen. Wir müssen gründlich aufräumen mit der weltfremden Kunst für Künstler und erst recht mit dem spielenden, im Excentrischen sich gefallenden Kunstgeckentum und mit ruhiger Überlegung, vorsichtig prüfendem Urteil untersuchen, was der Allgemeinheit nützt. Das Banausentum gilt es zu überwinden, nicht aber sich vor ihm in Extrakabinette für Eingeweihte zurückziehen. Schwärmer kann man dabei so wenig brauchen wie Gaukler. Die Schwärmer lassen sich in fruchtbare Arbeiter wandeln, wenn man sie nur nicht herrschen lässt. Die Gaukler nimmt man beim Kragen und wirft sie auf den Marktplatz. Da können sie Schaubuden bauen.

New York. *Kunstmuseum.* Jacob Rogers, der Leiter der Lokomotivwerke, der vor einigen Monaten gestorben ist, hinterliess sein auf zwanzig Millionen Mark geschätztes Besitztum dem »Metropolitan Museum of Art«. Seinen Verwandten hinterliess er nur eine Million. Diese begannen sogleich ein Verfahren, das Testament anzufechten. Es wurde auch ein Ausgleich erreicht; die Museumsbehörden verstanden sich dazu, den Erben eine Million Mark zu dem, was Roger ihnen hinterlassen hatte, hinzuzuzahlen. Das Einkommen aus dem Besitz wird dem Museum jährlich eine Million Mark Einkommen sichern, so dass es dadurch mit den grossen europäischen Kunstgalerien in Wettbewerb treten kann. Europäische Kunsthändler haben den Museumsbehörden schon 200 seltene Gemälde angeboten.

Weimar. Aus Herman Grimm's Nachlass sind drei Gemälde in den Besitz des Goethe-Nationalmuseums übergegangen: Das Familienbild von Seekatz, das Porträt von Maximiliane Brentano und die Kopie des Selbstporträts von Albrecht Dürer.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Rostock. In der Kirche zu Rövershagen, die aus dem 14. Jahrhundert stammt, sind unlängst Spuren von Wandmalereien entdeckt worden. Man erkennt auf einer Wandfläche des Chorraums die Gestalt des hl. Christophorus mit dem Christkinde und zwei Apostel; auch Reste von Beischriften sind vorhanden. Der Zustand der Überbleibsel lässt eine Restaurierung als aussichtslos erscheinen.

VERMISCHTES

Berlin. Nach dem Muster des Croquis-Cours in der Akademie Cola Rosa zu Paris beabsichtigt der hiesige Bildhauer Lewin-Funcke in Verbindung mit mehreren bedeutenden Künstlern, von denen erwähnt seien Max Kruse, Wandschneider, Gaul, Müller-Schönefeld, Fritz Klimsch, Karl Ziegler, Georg Barlösius, Käthe Kollwitz und Sabine Lepsius, zum 1. Oktober abendliche zweistündliche *Akt-Skizzier-Übungen* ins Leben zu rufen. Täglich steht ein anderes Modell, viermal wöchentlich Akt, zweimal Kostüm oder Porträt. Alle halbe Stunde sollen die Stellungen des Modells gewechselt werden. Niemand braucht seine Teilnahme anzumelden, es kann jeder kommen und gehen, wie es ihm beliebt. Beim jedesmaligen Fortgehen sind 50 Pfennig Beitrag zu entrichten. Die Übungen finden vorläufig in Lewin-Funcke's Atelier, Kantstrasse 159, Charlottenburg, statt. — Man wird abwarten müssen, ob bei dem zu erwartenden grossen Andrang jüngerer Künstler, denen hier auf die denkbar günstigste Art Gelegenheit zum Weiterstreben gegeben wird, das Unternehmen dauernd so gute Früchte tragen wird, wie es zu hoffen ist. Jedenfalls wird man es in Künstlerkreisen allgemein mit Freude begrüssen! -r-

VOM KUNSTMARKT

Leipzig. *Kunstauktion.* Die Kunsthandlung C. G. Boerner versteigert am 6. November und folgende Tage eine Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, Schabkunstblättern, Farbendrucken, Holzschnitten und Lithographien älterer und neuerer Meister aller Schulen, hauptsächlich aus der Sammlung eines schweizer Kunstfreundes. Bemerkenswert ist eine Sammlung von Blättern Chodowiecki's, sowie eine Kollektion von Blättern, die sich auf Goethe beziehen. Aus dem Katalog seien besonders aufgeführt: Bartolozzi, Callot, Elsheimer, D'Agoty, Hogarth, Hollar, Leyden, Menzel, Rembrandt, Ramberg, Ridinger, Woolett. Die Sammlung enthält im ganzen 1677 Nummern.

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUE WERKE

Trustees of the Museum of Fine Arts. Boston, Alfred Mudge and Son, 1901.

J. W. O. Richter, Hans Holbein der Jüngere. Berlin, Alfred Schall.

P. Wallé, Schlüters Wirken in Petersburg. Berlin 1901. Wilhelm Ernst & Sohn.

Oskar Doering, Reisen des Philipp Hainhofer. Wien, Carl Graeser & Co., 1901.

Henry Thode, Kunst, Religion und Kultur. Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung. 1901. —.60

Emil Jaeschke, Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Strassburg, J. H. Ed. Heitz. 1900.

J. J. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter.

Leo Graetz, Das Licht und die Farben. Leipzig, B. G. Teubner. 1900.

Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer. Von Alfred Lehmann. Leipzig 1900. Verlag von Karl W. Hiersemann.

Von der dekorativen Illustration des Buches in alter und neuer Zeit. Vorträge u. Aufsätze von Walter Crane. Aus d. Englischen von L. u. K. Burger. Leipzig 1901. Hermann Seemann Nachfolger.

Abert von Soest, Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Von W. Behncke. Strassburg, J. H. Ed. Heitz. 1901.

American Journal of Archaeology. Second Series. Volume IV 1900, No. 2 u. 3. New York, The Macmillan Company.

Centralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen in Ober-Oesterreich, redigiert von Dr. Adolf Müller. Band XVIII. 4. Heft. Wien 1900. Alfred Hölder.

Die Karolingisch-Ottomanischen Bauten in Werden, von Wilhelm Effmann. Strassburg. J. H. Ed. Heitz. 1899.

Bulletino di Archeologia e Storia Dalmata pubblicato per cura di Fr. prof. Bulić. Anno XXIII, No. 10, 11, 12.

Künstler-Monographien von H. Knackfuss. Ludwig Richter von Paul Mohn. Velhagen & Klasing, Bielefeld und und Leipzig. 1897.

Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst, von Dr. J. E. Weis-Liebersdorf. München 1901. Allgem. Verlagsgesellschaft.

Der Doppelsieger Apollo, genannt Apollo vom Belvedere, von Geskel Saloman.

Inhalt: Die primitiven Italiener in der Dresdner Galerie. Von Paul Schubring. Dresden, Landschaftsmaler Friedrich Preller †; Düsseldorf, Bildhauer Joseph Töshaus †; Stuttgart, F. X. v. Riedmüller †. — Berlin, Professor Albert Hertel; Dresden, Dr. Karl Kötschau, Direktor des historischen Museums — Kassel, Preisausschreiben für ein Rathaus — Dresden, Stübelbrunnen — Berlin, Kunstgewerbemuseum; Dresden, Richter's Kunstsalon; Darmstädter Ausstellung; New York, Metropolitan-Museum; Weimar, Goethe-Nationalmuseum — Rostock-Wandgemälde in Rövershagen — Berlin, Akt-Skizzier-Übungen. — Leipzig, Kunstauktion bei C. G. Boerner. — Eingegangene neue Werke Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 5. 14. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE ERÖFFNUNG DER SAMMLUNG LUDOVISI BONCOMPAGNI IM THERMEN-MUSEUM ZU ROM

Im stillen weiten Klosterhof der Diokletiansthermen blühen jetzt zahllose Rosen und Chrysanthemen. Sie ranken ihre üppigen Zweige um die Marmorfragmente und die offnen Sarkophage, sie spiegeln ihre leuchtenden Häupter im grossen Springbrunnen der Mitte und in dem klaren Regenwasser, das die antiken Schalen und die Porphyrwannen aufgefangen haben. Die zerklüfteten Cypressen, welche nach der Legende Michelangelo gepflanzt hat, sind ganz mit weissen und roten Rosenbüscheln überwuchert, die Orangen beginnen schon im dunkelgrünen Laube zu reifen, und über aller dieser herbstlichen Pracht ruht das milde, lächelnde Licht der Novembersonne.

In diesen Feengarten hat man aus den dunkeln, kellerartigen Räumen des Palazzo Boncompagni die herrlichen Antiken versetzt, welche seit mehr als sechs Jahren niemand mehr zu Gesicht bekam, die man sich zum Teil sogar ins Ausland verkauft dachte. Man braucht aus dem Garten nur quer durch den Säulengang hindurchzuschreiten, in eine offne Thür gleich rechts neben dem Haupteingang zu treten und man sieht sie alle wieder die alten Freunde, deren Anblick man so lange entbehren musste: Die Juno Ludovisi, den sinnenden Ares, den Thron der Venus, die Gruppe von Elektra und Orest, das Haupt der Erinnys! — Erst im verflossenen Juni hat die Kammer der Deputierten die Vorlage der Regierung genehmigt, die den Ankauf des »Museo Ludovisi Boncompagni« für 1400000 Lire betraf, zahlbar in zehn Jahren ohne Verzinsung des Kapitals. Die Bedingungen sind sehr günstige zu nennen, der Wert der Kunstwerke ist thatsächlich ein viel grösserer. Die Aufstellung der Antiken soll nur als provisorische gelten; sie ist aber vollständig zufriedenstellend, und man kann nur hoffen, dass der Plan eines Riesenmuseums der Antiken Roms in der Villa Borghese noch lange nicht zur Ausführung gelangen wird. Hier in den alten Mauern der Kaiserthermen, in einem herrlichen Klosterhof reinsten Renaissance-Stiles sucht man gerne die nicht allzu zahlreichen, aber zum Teil so einzigartigen antiken Marmorbilder auf, und weil die Masse nicht erdrückend ist, verweilt man länger und geniesst doppelt. In acht kleinen Räumen mit reichlichem Oberlicht und leuchtenden roten Wänden ist das Boncompagni-Museum unter Leitung von Pasqui und Savignoni unter Oberaufsicht des Generaldirektors Fiorilli aufgestellt. Künstlerische und historische Gesichtspunkte waren bei der Anordnung massgebend, wobei es sich traf, dass ein Meisterstück fast in jedem Raume untergebracht werden konnte. Gleich im ersten Saal sieht man die viel besprochenen Reliefs vom Thron der Venus, archaischen Stiles und vielleicht das schönste griechische Originalwerk, welches die Museen Roms besitzen. Wendet man sich nach rechts, so sieht man im nächsten Gemach den ruhenden Ares, den Gallier und sein Weib und endlich am Schluss der Zimmerflucht schon aus der Ferne sichtbar das göttliche Haupt der Juno Ludovisi, die man nicht betrachten kann, ohne an Goethe zu denken und sein Entzücken zu teilen. Kehrt man ins erste Zimmer zurück und schreitet man gerade aus, so finden sich in den letzten drei Räumen der Kopf der schlafenden Erinnys (nicht mehr wie früher an die Wand gehängt, sondern auf ein Postament gelegt), die Gruppe von Elektra und Orest und endlich im letzten Saal eine Anzahl Römischer Porträtbüsten um die Kolossalstatue des Antoninus Pius geschart. — Das neue Museum wird alle Ansprüche seiner Besucher befriedigen, sobald ihnen — wie zu hoffen ist — Gelegenheit geboten sein wird, sich hier und dort zu setzen. Zur Zeit geniessen nur die Custoden dieses Vorrecht.

Und somit ist ein neues Stück der grossen Erbschaft der Antike der Stadt Rom zurückgegeben worden. Wie wunderbar war hier der Aufschwung in der Pflege der Denkmäler diese letzten Jahre! Die Ausgrabungen auf dem Forum Romanum und in der Engelsburg sind Ruhmestitel der modernen Hauptstadt Italiens, und es ist zu hoffen, dass über kurz oder lang auch die Schätze der Villa Borghese in Staat- und Stadtbesitz übergehen werden. *E. St.*

GALERIE HERVORRAGENDER GEMÄLDE ERSTER MEISTER

(Auktion Köln 5.—6. Nov. 1901 Lempertz' Söhne)

Man bekommt einen schweren Katalog, reich illustriert, grösstes Format, mit einer Dosis Kunstgelehrtheit, die einen ins Staunen versetzt, mit einem

Vorwort eines *Dr. N.* (wer ist *N.?* solange man nur N sagt, fehlt jede Autorität) der fortwährend von den »ersten Kennern und Forschern«, von *Morelli* etc. redet, und die Sammlung »eine der bedeutendsten, die seit langer Zeit auf den Markt gelangt«, nennt. Man reist nach Köln, sieht einen Haufen »*Croûtes*«, wozwischen kaum ein paar gute, und noch ein paar leidliche Bilder, sitzt dabei, während Strohmänner die ärgsten Schundbilder, die ein ernster Kenner nicht um 100 Mark, ja nicht um nichts haben möchte, in die Tausende auftreiben, hört als Käufer dann nur obskure Namen, und kehrt ärgerlich Köln wieder den Rücken. Wie soll man dieses Treiben nennen? Wenn man in Köln Spiritus mit der Etiquette: *Johann Maria Farina, bestes Kölnisches Wasser,* verkauft, wird man bestraft. Wenn man wertloses Zeug mit grossem Wortschwall als herrliche Kunstwerke käuflich anbietet (z. B. Nr. 20, als jungen *Bellini:* Erlös 21 M., Nr. 19, nach einer langen Auseinandersetzung über *Bissolo, Pasqualino* und dem ganz jungen *Tizian* heisst es: »Sollte es ein *Tizian* sein . . . .« Erlös 40 M. etc.) dann . . . . kann man nur schimpfen und seine Zeit bedauern, die man einer solchen Auktion gewidmet.

Noch nie wurde aber dem Publikum mit solcher Raffiniertheit Sand in die Augen gestreut. Die unbekanntesten Namen von Meistern des 13. und 14. Jahrhunderts werden zitiert, Bilder erwähnt in der Kathedrale von Macerata, in der Sammlung Scarpa zu La Motta, in der Kirche zu Candide, in S. Maria Nuova zu Gubbio etc. etc.! Man denkt: Nun, *der* Mensch muss ja *alles* gesehen haben und weiss zu urteilen. Jede Notiz, oft eine ganze Seite lang, steht zwischen Gänsefüsschen, damit man ja sehen soll, dass es Gelehrtheit des Dr. *N.* ist. Die Firma Lempertz begnügte sich früher mit Notizen wie z. B.: Herrliches Bild in schönstem Silberton des Meisters, in reichem Goldrahmen. Das kannte man schon und war ziemlich unschuldig. Hier aber, bei einem sehr verdächtigen Bilde (Nr. 29), dass mir wie eine nicht sehr alte Fälschung vorkam, lange zu demonstrieren, warum es nicht von *Raffael,* aber sicher und bestimmt von *Sebastiano del Piombo* sein müsse, und zwar eins der besten Porträts des Meisters, das ist doch etwas zu stark! Fast alles wurde denn auch zurückgekauft durch Strohmänner Namens Habel, v. Neufen und durch Heberle selbst. Ich will nur ein paar Bilder erwähnen.

Nr. 13, männliches Porträt, dem *Moroni* zugeschrieben, in der Art des *Jacopo Bassano;* eingekauft. Nr. 14, kein *Ribera;* diese alte Frau erinnerte an die Porträts des Spaniers *El Greco* (zurückgekauft; das Bild trug schwere Übermalungen). Nr. 15 und 16, (»vortreffliche, genial behandelte Bilder«) dem *Salvator Rosa* ungerechter Weise zugeschrieben, gingen fort für 40 und 21 M.! Das unglaublichste war ein angeblicher *Giorgione* (Nr. 22) ein total verputztes, ruiniertes, schlechtes Bild, unter dem Einfluss des *Paris Bordone* entstanden, aber jetzt ohne jeglichen Wert, das auf 17 100 M. getrieben wurde!!! Nr. 38 war ein wirklich guter *Leandro Bassano* (»die Karawane«), welche von Dr. Fastenrath zu 790 M. preiswert erworben ist. Dieser kaufte auch Nr. 44, *Porträt, angeblich* von der Hand des grossen *Velazquez;* mir kam es eher vlämisch vor, von einem der vielen *van Dyck*-Nachahmer, wie *Franchois* und dergleichen. Sicher nicht *Velazquez!* (880 M.! auch kein *Velazquez*-Preis!) Nr. 45, der heil. Antonius von Padua in Verzückung erschien im »Klassischen Bilderschatz IV« als *Murillo.* Gutachten der Herren Bayersdorfer und Reber, die Dr. N. nicht versäumt in seinem Katalog abzudrucken, haben mich nicht überzeugen können. Das Bild ist von spanischer „Hand,“ wirklich schön, und der ekstatische Ausdruck prächtig, aber es ist kein *Murillo.* Vielleicht ein *Ribalta,* oder *Cereso.* — *Murillo's* Malweise finde ich hier nicht. Das Bild wurde mit 13 500 M. zurückgekauft. Das war auch der Fall mit dem sogenannten *Claude Lorrain (!!),* Nr. 47, (490 M.). Nr. 49, ein Christus dolorosus vom älteren *Cranach,* war ein entsetzliches Bild, nach Dr. Scheibler echt, aber von ganz widerwärtigen Realismus — z. B. die grosse *faulende* Speerwunde in der Mitte, die blutrünstigen Hände! — doch ich staunte, dass es noch zu 920 M. einen Käufer fand. Oder ist Herr Liszt auch ein Strohmann? Sogar die *Rosa di Tivoli* waren nur Kopien!

Nr. 53, eine naive Landschaftsstudie des *Herri-met de Bles (Civetta)* war Kuriosum, aber nicht bedeutend. Ein sehr grosser, manierierter *Hemessen,* Christus am Ölberg, wurde auf 5500 M. getrieben und behalten.

Nr. 55, fälschlich *de Bray* genannt und falsch mit dem *Hals*-Monogramm bezeichnet, ging um 1100 M. zurück. Es war ein etwas rohes, aber effektvolles Porträt eines unbekannten Lokalkünstlers um 1635—40, wie es deren so viele in Holland gab.

Nr. 56 eine niederträchtige Kopie nach einer Madonna von van Dyck in Wien, mit Änderungen — ging, trotzdem der Katalog es »die vollkommen ausgeführte Studie« zu diesem Bilde nennt, um 385 M. zurück. Ein echter, etwas verdorbener *Droochsloot* wurde dagegen um 40 M. verkauft. Das »*Rembrandt 1637*« bezeichnete Monstrum, eine Frau mit einem Tier, das der Katalog Meerkatze nennt (hier werden Rembrandt's Studien in einer Menagerie in Amsterdam von 1637 erwähnt!), konnte nicht einmal 35 M. erzielen. Bei Nr. 61 wird ein *Salvator Rosa* in Amsterdam erwähnt, der mir leider unbekannt blieb. *Dieses* Bild ist aber wohl eine Malerstudie aus dem 19. Jahrhundert. Nr. 62, Kanallandschaft, sehr braun, mit retouchierter Luft, war doch auch kein *Salomon von Ruysdael.* Am meisten erinnert es an *Johannes Schoeff,* an den auch Dr. Hofstede de Groot dachte. (2140 Mark, verkauft!) Auch eine kleine »*Marienhof*« bezeichnete Landschaft (Nr. 63) wurde mit 400 M. zurückgezogen.

Nr. 64 war kein *Fyt,* auch hier und da stark übermalt, aber dennoch ist diese Kaninchenfamilie ein reizvolles und anziehendes vlämisches Bild in der Art des *P. Boel.* (1000 M., Merklinghaus.) Nr. 65 schien mir ein *J. de Mosscher,* auch erinnerte es etwas an den kleinen *C. Vroom* in Berlin. Nr. 66 war einmal eine prächtige kleine Marine von *Abr. van Beyeren;* leider war die Eiche überall durchgewachsen, so dass man überall in Wasser und Luft das Holz sah. Noch war es von schöner Wirkung und nicht gerade ver-

putzt. (100 M., Strädel.) Wie die »Kunstfreunde« Nr. 67 als *Du Jardin* an den Markt zu bringen wagten, verstehe ich nicht; es war ein vlämisches Bild in der Art des *van Bloemen*, aber schlechter. (Zurück.)

Ich möchte der Firma Heberle-Lempertz *in ihrem Interesse* raten, hinfort bessere Bilder mit Katalogen ohne zuviel Gelehrtheit, aber zeugend von einer grösseren Wahrheitsliebe, an den Markt zu bringen. Für *diese* — Mystifikation — suche ich vergeblich nach einem energischen Wort.

Köln, 6. Nov. 1901. *A. BREDIUS.*

DAS KAISER WILHELM-DENKMAL ZU AACHEN

Im Jahrgang 1897 der Kunstchronik wurde von einer Denkmals-Konkurrenz in Aachen berichtet, in der Rudolf Maison, Fritz Schaper und Clemens Buscher den Preis davontrugen. Nach dem Urteil der meisten Künstler ragte Rudolf Maison's Entwurf weit über die beiden anderen hervor. Es war vielleicht das Beste, was dieser Meister überhaupt ersonnen. Ein schlichter Sockel, nicht zu hoch, davor ein flaches Becken, darin auf einem Felsblock eine prächtige, sehnige Siegfriedsgestalt, die den mächtigen Drachen, den Erbfeind Deutschlands, niedergekämpft hat, dazu die drei Rheintöchter, die jubelnd die neue Kaiserkrone zum Sonnenlichte, zum neuen Kaiser emportragen.

Zunächst missfiel in Aachen die Nacktheit des Siegfried und der Rheintöchter. Über die Nacktheit des Drachen und des Pferdes liefen keine Klagen ein. Aber Meister Maison musste den Rheintöchtern Halsketten umlegen, um ihre Blösse zu decken, er musste ihnen Schilfkränze winden, bis er schliesslich dieses Spieles müde wurde und die Schneiderkünste aufgab.

Der Maison'sche Entwurf wurde schliesslich trotz alledem vom grossen Komitee abgelehnt, einfach durch Majoritätsbeschluss. Die Gründe der Majorität zu ergründen ist hier nicht der Ort.

Angenommen wurde ein von Schaper-Berlin geschaffener und neben Maison preisgekrönter Entwurf. Das war das gute (oder böse?) Recht der Majorität. Am 18. Oktober 1901 ist dieses Denkmal enthüllt. Was hat nun Aachen gewonnen, nachdem es Maison's Entwurf leichten Herzens aufgegeben?

Eine Durchschnittsarbeit, aber leider keine gute. Schaper's Können bewegt sich schon seit einiger Zeit nicht in aufsteigender Linie. Hier aber bewies er, dass er der grossen Aufgabe, ein umfangreiches Monument zu gestalten, nicht Herr werden konnte. Schaper setzt den Kaiser, mit Uniform, Helm und Mantel bekleidet, auf ein ruhig stehendes Pferd. Das ist nicht neu, nicht originell. Aber es giebt das Bild, das mancher alte Krieger im Herzen trägt, schlicht und kunstlos wieder. Das ist weit besser, als die Schulreiterei, die sonst auf Denkmalssockeln getrieben wird. Der Sockel aber, mitsamt dem Haufen allegorischer Zuthaten daran, ist leider höchst unerfreulich. Zunächst ist der Sockel viel zu hoch, man sieht vom Pferde meist Bauch und Schwanz. — Maison hatte den Sockel niedrig gehalten und ihn hinter dem Wasserbecken so angeordnet, dass man dadurch den richtigen Abstand vom Standbild gewann. Daraus hätte man lernen sollen.

Allerdings nahm auch Schaper den Gedanken des »Wasserbeckens« auf. Aber er brachte es nur zu zwei Wassernäpfen an beiden Seiten des Denkmals, die trostlos, unorganisch dem Sockel angehängt sind. Sollte Brunnen und Denkmal verbunden werden, so hätte man eben gleich bei der Anlage darauf Rücksicht nehmen sollen. Hier wirkt es widersinnig.

Aber Meister Schaper empfand noch anderes von Maison's Entwurf herüber. An beiden Seiten des Denkmals hatte er die bei jedem normalen Denkmal obligatorischen »allegorischen Gruppen« vorgesehen. Hier sollte rechts der Krieg, den Frieden beschirmend, sitzen. Ein Adler hockte daneben auf dem Felsen. Schaper verwandelte ohne viel Besinnen den Adler in einen Drachen — und so ward aus dem Mars ein Siegfried. Aber wenn zwei dasselbe modellieren, ist es nicht dasselbe. Maison's Drache war ein gewaltiges Fabeltier von erschreckender Wahrheit gewesen. Schaper's Drache, klein und unansehnlich, an den Denkmalsockel geklemmt, gleicht eher einem gerupften Vogel mit Krokodilskopf. Doch soll nicht unbemerkt bleiben, dass wenigstens die Jünglingsgestalt des Friedens neben dem Mars-Siegfried hübsch und gefällig in der Bewegung ist.

Der allegorischen Gruppe auf der anderen Sockelseite fehlt aber solche versöhnende Gestalt. Auf einer Felsplatte sitzt eine korpulente Dame, etwas geschmacklos mit einem langen Rock kostümiert, und streckt einen Lorbeerzweig nach dem gegenüberliegenden Geschäftshaus hin. Unter der Felsplatte ist ein Gorillamässiges Ungeheuer eingeklemmt, das Wasser speit. Eine seltsame Anspielung auf die Aachener Quellen. Ein Jüngling zur Linken ist dazu verdammt, sich nun in alle Ewigkeit zur Quelle herabzubeugen und Wasser in einem Becher aufzufangen, aus dem er niemals trinken darf. Man denkt an Tantalus.

Das ist es — was man statt des feinsinnigen, malerisch und plastisch so reizvollen Maison-Entwurfes eingetauscht hat. Ein Reiterbild, wie deren Hunderte in Deutschland stehen. Am Sockel, der ungeschickt als Springbrunnen arrangiert ist, Allegorien, die in ihrer Plattheit und Nüchternheit abstossend wirken, unerfreulich im einzelnen. Statt eines grossen Entwurfes Flickwerk und Stückwerk, statt reifer Schönheit viel guter Wille. Das ist das Resultat des Majoritätsbeschlusses einer Kommission, in der Künstler fast gar nicht vertreten waren. Das muss festgestellt werden — vielleicht nützt es bei anderer Gelegenheit. *M. SCHMID.*

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN

Berlin. In der am 11. Oktober abgehaltenen *Sitzung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin* wurde an erster Stelle von dem als Gast anwesenden Herrn C. von Fabriczy ein Vortrag über den »Erzgiesser Adriano Fiorentino« gehalten. Der Künstler, zuerst bei dem von Jacopo Morelli herausgegebenen Anonymus (1800) als Giesser einer in Padua befindlichen Bronzegruppe des Bellerophon mit dem Pegasus Bertoldo's genannt, gehörte nach seiner

eignen von Milanesi gefundenen Aussage der Florentiner Familie dei Maestri (de Magistris) an. Aber auch durch die Wiederentdeckung jener Arbeit im Kaiserlichen Museum zu Wien durch Courajod wurde noch nichts über seine künstlerische Persönlichkeit gewonnen. Ein selbständiges Werk von ihm wurde erst 1885 durch Bode hervorgezogen, der auf eine aus Torgau herrührende Bronzebüste Friedrich's des Weisen im Albertinum hinwies, welche die Künstlerinschrift Hadrianus Florentinus me faciebat trägt. Die daraufhin schon damals von dem Vortragenden geäusserte Vermutung, dass dieser mit dem Adriano des Anonymus identisch sei, bestätigte sich, als er auf der Nürnberger Bronzeausstellung des Jahres 1885 auf der Basis einer kleinen Bronzegruppe der nackten Venus mit Cupido zu ihren Füssen die Bezeichnung ›Hadrianus me f‹ (faciebat) entdeckte. Ihre Auffassung ist ganz naturalistisch ohne jede Stilisierung. Charakteristisch für den Künstler ist die Auflösung des Haares in parallel modellierte Strähnen, wie sie sich auch an der Büste Friedrich's des Weisen findet. Im vorigen Jahre erkannte der Vortragende in einer den intimen Rat Friedrich's des Weisen Degenhart Pfeffinger darstellenden Medaille der Gothaer numismatischen Sammlung ein ferneres Werk des Künstlers. Degenhart begleitete den Kurfürsten, bei dem er in hoher Gunst stand, auch auf seiner Reise nach dem heiligen Lande, über die wir ein Tagebuch des sächsischen Rates Hund besitzen, worin auch von einem Aufenthalt in Neapel die Rede ist. Dort ist wohl Adriano, der gerade damals in Neapel am Königshofe beschäftigt war, zum Kurfürsten in Beziehung getreten. Aber da jene beiden Werke aus einem gelben Kanonenmetall, wie es bei italienischen Arbeiten nicht vorkommt, bestehen, und der Guss der Büste auf einen weniger geübten Meister hindeutet, sind vielleicht nur die Modelle in Neapel entstanden. Eine zweite Medaille, die Ferdinand II. noch als Kronprinzen (Dux Calabriae) darstellt und daher in dem kurzen Zeitraume zwischen dem 20. Januar 1494 und 23. Januar 1495 gegossen sein muss, verrät durch ihre Stilverwandtschaft mit derjenigen des Pfeffinger Adriano's Urheberschaft. Letzthin fand der Vortragende im Florentiner Archiv zwei Briefe, die über Adriano's Lebensumstände, wenn auch leider nicht über seine künstlerische Thätigkeit, Aufklärung bringen. Der eine, von Ferdinand I. am 18. September 1493 geschrieben, enthält eine Empfehlung des Künstlers als seines ›lieben Dieners‹ an Piero dei Medici. Der zweite Brief, von Adriano selbst am 25. Januar 1494 verfasst, hat ein Gesuch um die Vergebung einer Pfründe an den jüngeren Bruder des Künstlers zum Gegenstande. Die Frage, durch welche wertvollen Dienste Adriano eine so warme Anteilnahme des Königs habe rechtfertigen können, brachte den Vortragenden auf den Gedanken, dass eine im Museum zu Neapel befindliche, von Schulz dem Guido Mazzoni zugeschriebene Büste Ferdinand's I. von ihm herrühren könnte. Mit Mazzoni's Arbeiten zeigt sie nach Stil und Technik keine Verwandtschaft, — dagegen eine ganz analoge Behandlung des Kopfes und Gewandes wie die Friedrich's des Weisen von Adriano. Die freiere Auffassung ist hier zum grossen Teil auf Rechnung der ganzen persönlichen Erscheinung Ferdinand's I. zu setzen. Nach Neapel ist Adriano wohl um 1488 mit dem Condottiere Virg. Orsini gekommen, in dessen Diensten er nach der oben erwähnten von Milanesi entdeckten Zeugenaussage vom 24. Mai 1499 zusammen mit dem Enkel Lorenzo Ghiberti's, Buonacorso, als Kanonengiesser gestanden hat. Noch keinen vollen Monat später wurde er nach Angabe des Libro dei Morti am 12. Juni 1499 in S. Maria Novella in Florenz beigesetzt.

Hierauf sprach Herr Wulff ›Über neuere Funde und Forschungen zur altchristlichen Kunst des Orients‹ mit Bezugnahme auf mehrere Neuerwerbungen des Königlichen Museums und im Hinblick auf die jüngst erschienenen Arbeiten von Strzygowski (Orient oder Rom) und Ainalow (Die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst). Den Charakter der älteren bis zum vierten Jahrhundert reichenden Stilperiode trägt im wesentlichen noch ein in Konstantinopel erworbenes Christusrelief, das die Schmalseite eines Sarkophages bildete. Durch seine dekorative Nischenarchitektur hängt es mit einer Gruppe antiker Sarkophage grösstenteils kleinasiatischer Provenienz zusammen. Als jüngstes Glied der Reihe erweist es sich schon durch den Akanthus der Kapitelle, der die Vorstufe des seit Ausgang des vierten Jahrhunderts nachweisbaren kleinzackigen byzantinischen Blattschnitts bildet. Auch schliesst sich die Komposition noch eng an einen jener Sarkophage (aus Selefkieh) an, dessen Darstellungen der Vortragende auf einen mit spätantiken religiösen Elementen versetzten Totenkult beziehen zu müssen glaubt. Auf der Schmalseite befinden sich dort ebenfalls drei, allerdings lebhafter bewegte männliche Gestalten, zum Teil mit Rollen in den Händen, augenscheinlich ein vorläufig nicht genauer bestimmbarer Dreiverein einer antiken religiösen oder philosophischen Gemeinschaft. Zu Gunsten einer höheren Datierung (viertes Jahrhundert), die Strzygowski mit Recht trotz Vorkommens des Kreuznimbus vertritt, spricht auch der noch fast antike Stil und die selbst bei den Aposteln noch kaum beginnende Individualisierung. Den jugendlich schönen Christustypus, eine echt hellenistische Schöpfung, die ihren Ursprung vielleicht in Alexandria oder Antiochien hat und eine weitgehende Verbreitung besessen haben muss, glaubt der Vortragende ausser in dem von Strzygowski herangezogenen guten Hirten des Lateran in abgeschwächter Wiedergabe auch auf römischen Sarkophagen feststellen zu können, vor allem aber in dem vollwangigen und langlockigen Brustbild Christi auf der Lipsanothek von Brescia, die wohl für den Orient in Anspruch zu nehmen ist. Wie leicht er eine Abschwächung erfahren konnte, zeigen die Evangelienscenen der Lipsanothek selbst. In der frühesten christlichen Kunstentwickelung hatte wohl Alexandria die führende Stellung, wie das durch das allmähliche Auftauchen verschiedener Typen des ältesten Bilderkreises auf ägyptischen Denkmälern immer wahrscheinlicher wird (vergleiche Ainalow), so z. B. auch des Orpheus auf einem neu erworbenen Relieffragment (zur Auswahl der Tiere vergleiche zwei Elfenbeinpyxiden in Florenz und Bobbio). Bedeutsamer ist die altchristliche Kunst Ägyptens auf einer fortgeschrittenen Entwickelungsstufe vertreten durch ein Holzrelief (wohl fünftes Jahrhundert), in dem der Vortragende die völlig klare Wiedergabe eines geschichtlichen oder legendarischen Ereignisses erkennen zu müssen glaubt, nämlich die Befreiung einer von feindlichen oder aufständischen Barbaren bestürmten Stadt durch ein christliches Entsatzheer unter dem Beistand der Heiligen. Die Deutung Strzygowski's (›die Verteidigung der Feste des Glaubens‹) erscheint ihm zu allgemein und wird weder den drei deutlich individualisierten Männergestalten auf der Burg (durch Bezug auf die Dreieinigkeit), noch den vier Gehängten unter der Mauer (wohl von den Feinden hingerichteten Gefangenen) gerecht, diejenige Goldschmidt's aber (auf Grund von Josua X, 19) beruht auf der wohl ungerechtfertigten Voraussetzung, dass die Arbeit unvollständig erhalten sei. Wenngleich die Übereinstimmungen mit dem von Strzygowski als ägyptisch erwiesenen Helenasarkophag nur allgemeiner Art sind, weist das Relief doch unverkennbare Beziehungen zur Triumphalplastik auf. Dass Rom in dieser die Entwicklung bestimmt habe, ist jedoch nicht ausgeschlossen. Weit enger noch ist die technisch

stilistische Zusammengehörigkeit des Denkmals mit zwei Elfenbeinen des Louvre und des Trierer Domschatzes, welche nunmehr auch als ägyptische Arbeiten werden gelten müssen. Auf dem Pariser Stücke vermag der Vortragende zwar mit Strzygowski Marcus, nicht aber in den Umgebenden dessen 35 Nachfolger im Patriarchat zu erkennen. Ihre Tracht und Gebärden und die Zuschauer in und auf den Häusern deuten vielmehr auf eine feierliche Versammlung vor dem Stadtthor hin. Beim Trierer Elfenbein hat die neue Deutung Strzygowski's auf die Einbringung der Reliquien der 40 Märtyrer in die Irenenkirche viel Bestechendes, es bleibt jedoch vor allem das Bedenken übrig, dass bei der Prozession die Heilige selbst und noch dazu ohne Nimbus dargestellt sein soll. Der Tracht nach ist hier eher die Kaiserin (Helena?) zu erkennen. Die Stilwandlung der christlichen Kunst seit dem vierten Jahrhundert, die sich auch auf den von Strzygowski veröffentlichten einfarbigen Stoffen aus Ägypten verfolgen lässt, hat nach neueren Forschungen besonders russischer Gelehrter ihren Ausgangspunkt in Palästina, wo unter dem Einfluss des Kults der heiligen Stätten der sogenannte historische Stil ausgebildet worden ist. Die syrisch-palästinensischen Typen (Ampullen von Monza) haben sowohl umgestaltend auf die Kunst Alexandrias wie mit ihr sich kreuzend auf die Kunstanfänge von Byzanz eingewirkt. Dem engeren byzantinischen Kunstkreise gehört ein aus Ajatzam unweit Sinopes erworbenes Marmorrelief des reifen altbyzantinischen Stils an, das von Strzygowski auf die Bestrafung des Ananias gedeutet wurde. Aber die Stellung des Petrus dicht am Rande und seine nicht Befehl, sondern Staunen ausdrückende Gebärde deuten darauf hin, dass er nur als Zeuge eines Wunders Christi dargestellt ist, wahrscheinlich der Heilung des Aussätzigen, auf den sich die zweite erhaltene Gestalt eines vorgebeugten Mannes am ehesten beziehen lässt (vergleiche das Goldenkolpion im Ottomanischen Museum). Ob die altbyzantinische Plastik auch von Rom einzelne Anregungen aufgenommen hat, ist eine noch offene Frage. Auf die Fortbildung der altchristlichen Kunst zum historischen Stil hat aber jedenfalls der Orient den massgebenden Einfluss geübt. *O. W.*

Berlin. Über Wertschätzung und Nachahmung alter Kunstwerke hielt Julius Lessing am 16. Oktober einen bemerkenswerten Vortrag im Verein für deutsches Kunstgewerbe in Berlin. Wir geben auf Grund des Referates der »Nordd. Allg. Ztg.« den wesentlichen Inhalt nachstehend wieder. Die gegenwärtige Bewegung im Kunstgewerbe ist bekanntlich im Abwenden vom Alten. Moderne Formen! heisst es. Man kann diese Bewegung nur mit Freuden begrüssen, wenn man auch verschiedener Meinung über ihre Hervorbringungen sein wird. Wie stellen wir uns nun zu den Produkten, welche die ganze Zeit der Nachahmung, also von etwa 1850 ab, gebracht hat? Wir wissen: nicht besonders freundlich. Hat es doch keine Periode im Kunstschaffen gegeben, die sich nicht scharf ablehnend gegen ihre Vorgängerin gestellt hätte! So ging es dem Rokoko, dem Empire, den klassischen Formen, der Renaissance. Immer mussten erst fast genau zwei Generationen vergehen, rund 70 Jahre, ehe man den Formen früherer Zeit gerecht wurde. Diesen interessanten Vorgang kann man auch an der Bühnenlitteratur beobachten. Z. B. im Jahre 1830, 70 Jahre nach dem Einsetzen der Rokokos, warf sich die ganze Operettendichtung auf Rokokostoffe, dann auf Stoffe aus der Republik, aus dem ersten Kaiserreich. Heute ist diejenige Bühne, die am schärfsten avanciert, das Überbrettl, bereits beim Jahre 1830 angelangt: also wieder bei der Zeit vor 70 Jahren. Und wie erschien uns die Zeit ehedem künstlerisch so unbrauchbar! Wenn also unsere Zeit jetzt die Periode der modernen Renaissance als minderwertig zurückstösst, so braucht man keine Furcht zu haben! Es wird die Zeit kommen, da man auch diese Stücke wieder schätzen wird. Wie verhalten wir uns zu den Vorbildern, zu den Originalen des Mittelalters, der Renaissance etc.? Man sollte glauben, die moderne Zeit und die moderne Hygiene hätten derartige Gegenstände ganz überflüssig gemacht. Genau das Gegenteil! Einen alten Renaissanceschrank z. B. muss man heute doppelt so teuer bezahlen, wie vor 20 Jahren. Der Preis aber ist immer das sicherste Barometer der Wertschätzung — nicht Ansichten, und wenn sie noch so geistreich sind. — Alle diese Altsachen haben wirklichen Wert, unabhängig von einer Moderichtung. Dennoch spielt die Mode auch in Altsachen eine grosse Rolle. Augenblicklich ist kaum auf dem Markte etwas so teuer, wie Möbel aus dem 18. Jahrhundert. Vor 25 Jahren wollte kein Mensch Empire-Möbel. Vor 10 Jahren wurden Mahagoni-Möbel von 1830 verschleudert, jetzt werden oft 500 bis 600 M. für einen Stuhl bezahlt. Sehr eigentümliche Schwankungen hat auch die Schätzung griechischer und römischer Stücke durchgemacht. In der Renaissance waren sie sehr gesucht. 50 Jahre später wurden für grosse römische Marmorstatuen 500 bis 600 Franken bezahlt, die einst viele Tausende gekostet hatten. Augenblicklich steigt die Schätzung dieser Stücke wieder. Ganz ähnlich ist es mit orientalischen Arbeiten. Diese Erscheinungen zeigen, dass von einer Entwertung der Altsachen nicht die Rede sein kann. Unter diesen Umständen ist die Versuchung zu Fälschungen ausserordentlich stark. Aber nicht alles ist falsch, was man so nennt. Wenn z. B. aus alten Stücken etwas zusammen gebaut wird, so kann man das halbfalsch bezeichnen. Es ist ausserordentlich häufig. Schlimmer ist es schon, direkt nachzuarbeiten, d. h. wenn alte Stücke etwa mit neuen Schnitzereien nach alten Vorbildern versehen werden. Was als gotisches Möbel heute auf den Markt kommt, ist fast ausschliesslich solche Ware. Es ist bekannt, dass in Tirol rohe Küchenschränke aus dem 14. und 18. Jahrhundert aufgekauft und dann mit Schnitzereien versehen werden. Wer diese Sachen als alt kauft, ist ernstlich betrogen. Auf ähnliche Weise werden gefälscht Kupferbehälter, Einbände, Zinnschüsseln, Porzellanwaren u. dgl. Eine besondere Bewandtnis hat es mit neuen Stücken nach alter Tradition. In Norwegen und Friesland werden Holzschnitzarbeiten aus gotischer Zeit noch mit denselben Instrumenten an derselben Stelle und nach denselben Vorbildern hergestellt. Da hört natürlich auch für den Kenner die Unterscheidung auf. In den Porzellanfabriken zu Meissen, Berlin, Kopenhagen etc. existieren noch heute Formen und Modelle aus alter Zeit. Meissen erzielt seinen Hauptabsatz durch Wiederholung alter Modelle. Natürlich kann man das nicht etwa Fälschung nennen. Der Kenner wird freilich einen Unterschied immer bemerken: die in alter Zeit hergestellten Muster wurden noch übermodelliert, so dass sich das Formgefühl des Modelleurs darin ausprägte — was unseren modernen Modelleuren verloren gegangen ist. Auch manche alten Stoffe können heute noch bequem »nachgeliefert« werden; es ist z. B. für das Neue Palais geschehen. — In das Kapitel der brutalen Fälschungen gehören die direkten Nachahmungen von Buchdeckeln, Heiligenbildern, Bronzewaren, Münzen. Namentlich griechische Münzen wurden ausserordentlich häufig gefälscht. Dazu kommen noch die Stücke von Falschmünzerei aus wirklich alter Zeit. In unseren Sammlungen nehmen diese einen breiten Raum ein. Es ist bekannt, dass, wenn am Rhein ein Haus gebaut wird und man die Fundamente aushebt, die kleinen Sammler sich mit den Arbeitern anfreunden, um ein paar

Münzen oder sonstige alte Sachen herauszuschlagen, falls etwas gefunden wird. Das wissen die Händler aber ebenso gut. Die stecken den Arbeitern solche Dinge in die Hand und alsbald wird was gefunden. Im Stettiner Museum befindet sich eine Bronzefigur, deren Abbildung auch veröffentlicht ist. Geh. Rat Lessing stellte fest, dass sie nicht echt ist, obgleich sie thatsächlich und ohne allen Zweifel in einer Urne gefunden ist. In einem der berühmtesten Domschätze entdeckte der Redner zu seinem Schrecken gleichfalls eine Reihe zweifellos falscher Stücke. Ein verstorbener Erzbischof hatte sie aus seiner Privatsammlung geschenkt. — Bekannt ist, das ganze Paläste von Händlern möbliert, dass Delftsachen in Bauernhäuser eingestellt werden, um Sammler hinters Licht zu führen. Ein Schutz gegen solche Betrügereien besteht in erster Linie in einer intimen Kenntnis, doch ist das auch nicht immer ausreichend. Die Fälschungen haben aber auch manch gutes im Gefolge gehabt. Das Kunstgewerbe hatte einen grossen Nutzen von ihnen. Alte Techniken wurden wieder aufgenommen, z. B. die Majolika-Malerei. Die ganze moderne Fayence-Malerei knüpft eigentlich an solche Fälschungen an. Mit der Spitzenindustrie in Venedig und der Kunstweberei steht es ähnlich, und was Holzschnitzerei und Metallarbeit davon gelernt haben, ist unermesslich. Wir haben eigentlich Grund, zufrieden zu sein damit. Moderne Stücke hätten die Preise nicht erzielt, die man für diejenigen im alten Geschmack zahlte, und der Handwerker konnte sich in die Arbeit vertiefen. Am schwierigsten ist die Frage: welchen Wert hat ein wirkliches Original gegenüber der Fälschung? Es giebt so geschickte Fälschungen, über die sich selbst Kenner nicht im klaren sind. Ist es da wirklich noch gerechtfertigt, z. B. für den alten Teller 10000 M. zu zahlen, wenn man die ausgezeichnete, nicht mehr erkennbare Fälschung vielleicht für 100 M. haben kann? Das ist ein sehr misslicher Fall. Nach vielleicht 10 Jahren würde man darüber aber nicht mehr im Zweifel sein. So ist z. B. der Apoll von Belvedere sehr oft nachgebildet worden. In jener Nachbildung glaubte der Künstler das Original erreicht zu haben, und die Leute glaubten es auch. Sehen wir heute die Nachbildungen, so finden wir nicht nur ihre Verschiedenartigkeit heraus, sondern sogar die Zeit ihrer Herstellung. Des Rätsels Losung ist eben die, die Künstler und ihre Zeitgenossen sahen aus einem ganz bestimmten Sehwinkel. Aber die Zeit geht weiter, der Sehwinkel verändert sich, und das Original — bleibt stehen! Und das ist es, was das Original von der Nachbildung unterscheidet. In den Museen kann man diesen Vorgang häufig erleben. Wir liessen z. B. im Kunstgewerbe-Museum ein Möbelstück durch eine Leiste ergänzen, die ganz entsprechend und tadellos ausgeführt war und die ohne jedes Bedenken angenommen wurde. Aber das war vor 20 Jahren! Heute sehen wir anders! Heute ist der Unterschied so stark, dass wir die Leiste am liebsten wieder herunterreissen liessen. Also: Die Nachbildung kann ein Original nie ersetzen. Das Original behält stets seinen Wert!

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Ein Werk Rembrandt's erkannte kürzlich Herr Hofstede de Groot im Schlosse von Compiègne in einem dort befindlichen, alten, mit Schmutz und Staub bedeckten Gemälde. Das Bild hat die Jünger in Emmaus zum Motiv und gehört der letzten Periode des Meisters an. Es ist dem Louvre einverleibt worden.

NEKROLOGE

Stockholm. Einer der angesehensten Maler Schwedens, *Johan August Malmström*, ist am 18. Oktober im Alter von 72 Jahren gestorben. Er hatte seine erste künstlerische Bildung in Düsseldorf gefunden und dort eine Reihe von grösseren Werken aus dem Gebiete seiner vaterländischen Geschichte in die Heimat gesandt, die ihm bald die Stellung eines Professors an der Stockholmer Kunstakademie eintrug. Die grösste Popularität warb ihm ein 1866 vom Nationalmuseum erworbenes Bild »Elfenspiel«.

Kopenhagen. Am 31. Oktober starb hier der Geschichts- und Genremaler Professor *F. E. Lund*, 75 Jahre alt. Sein Hauptwerk bilden die grossen Deckengemälde im Dom zu Wiborg.

PERSONALIEN

Berlin. Das *Meisteratelier an der Hochschule*, das durch den Rücktritt Hans Gude's erledigt ist, hat nicht Eugen Bracht erhalten, der von der Akademie hierfür vorgeschlagen war und infolgedessen schon als sicherer Nachfolger galt, sondern Albert Hertel. Ein so schätzenswerter Künstler auch Hertel ist, so hat immerhin diese unerwartete Verschiebung Befremden erregt, da man gerade an Bracht's Berufung an solchen Posten besondere Hoffnungen zu knüpfen berechtigt war. Wie wir hören ist Hertel's Ernennung durch den Minister entgegen dem bestimmten und wiederholten Vorschlage des Senats der Akademie erfolgt.

München. Zum Nachfolger von Adolph Bayersdorfer ist der bisherige zweite Konservator, Professor *A. Holmberg*, aufgerückt, und an dessen Stelle Dr. K. Voll eingetreten.

DENKMÄLER

Berlin. Der *zweite Wettbewerb um das Richard Wagner-Denkmal* im Tiergarten ist dieser Tage entschieden worden. Von den zehn Bildhauern, die nach dem ersten Wettbewerb zur engeren Konkurrenz aufgefordert worden waren und von denen jeder 1500 M. Entschädigung erhalten hat, sind diesmal insgesamt 19 Entwürfe eingereicht worden. Die drei Preise wurden folgendermassen verteilt: Professor Eberlein I. Preis (2500 M.), Ernst Freese II. Preis (1500 M.) und Hermann Hosaeus III. Preis (1000 M.). Über die Ausführung ist noch nichts entschieden, und so darf man ja noch das Beste hoffen.

Von den drei preisgekrönten Arbeiten ist die Eberlein's jedenfalls die schwächste. War es schon erstaunlich, dass seine Idee, den Dichterkomponisten unten *vor* den Sockel, *auf* diesen aber eine »Idealfigur« (Musik oder Poesie) zu setzen, überhaupt zur engeren Wahl gestellt wurde, so ist es völlig unerfindlich, weshalb sie jetzt gar in dieser Weise ausgezeichnet und dem einfachen, schönen, vornehmen Entwurf Freese's, von dem übrigens auch noch ein zweiter hätte in Frage kommen können, vorgezogen worden ist.

Eberlein hat nämlich die ganz unmonumentale Art des Aufbaues mit einer Idee verquickt, die er s. Zt. bei einem anderen Entwurf verwirklicht hatte, dem höchst trivialen Gedanken, Wagners Bedeutung durch plastische Illustrationen zu seinen Werken zur Anschauung zu bringen. An der Rückseite des Sockels drängen sie sich, Tannhäuser, Siegfried u. s. w., und sie sind alle so dargestellt, wie sie gewöhnlich dargestellt werden, recht theaterhaft. So ist denn das entstanden, was notwendigerweise entstehen musste, etwas durchaus Unmonumentales, das trotz aller pathetischen Bewegungen selbst nicht einmal einen Stich ins Süssliche verleugnen kann.

Weit besser, wie schon angedeutet, ist Freese's Entwurf, der seinen ersten Plan, das Postament, auf dem der Gefeierte sitzend dargestellt ist, durch eine in grossen, ruhigen Linien gehaltene Bank zu flankieren, sehr glücklich dadurch erweitert hat, dass er an den beiden Enden der

Bank »Musik« und »Dichtkunst« anbrachte. Von allen Vorschlägen ist dieser wohl der monumentalste. Hosaeus' Arbeit besticht im ersten Augenblick. Er hat des Dichters Büste in einer Nische an der Vorderseite des Sockels aufgestellt, während oben auf dem Sockel ein Reiter angebracht ist, der die Harfe schlägt. Diese Figur ist sehr schön, voll Schwung und bildet nach allen Seiten eine feine Linie. Sie charakterisiert auch die Kraft und die hinreissende Frische Wagner'sche Musik gut. Aber durch die Anordnung ist auch hier, wenn auch, weil es sich um eine *Büste* handelt, nicht in dem Masse wie bei Eberlein, der Mann, dem die Ehrung gilt, zu sehr Nebensache geworden, und dem Ganzen fehlt der grosse, alles zusammenhaltende Zug. Der Entwurf ist zu unruhig.

Hundrieser's Arbeit ist in zu grossen Maassen gehalten, sonst hätte sie immerhin auch vor der Eberlein's den Vorzug verdient, und warum Hidding's einfache aber doch von einer gewissen Bedeutung beseelte Skizze zurückstehen musste, ist ebenfalls schwer einzusehen.

Von den übrigen Arbeiten ist wenig oder nichts Erfreuliches zu melden. Metzner, der mit seiner banalen und billigen Nachahmung von Bartholomé's Totendenkmal s. Zt. merkwürdigerweise manche für sich gewann, obwohl sein wie zerfliessendes Wachs dasitzender Wagner wenig Grösse zeigte, hat jetzt einen einfachen, nicht übel erdachten Aufbau konstruiert. Aber dieser Aufbau bietet in der Seitenansicht sehr unschöne Linien, und der Wagner ist einfach fürchterlich. Gewiss handelte es sich nicht um eine Porträtfigur, aber so weit darf der Künstler jedenfalls nicht gehen, dass er aus einem Menschen, der körperlich klein und schmächtig war, um seine geistige Macht zu charakterisieren, einen unglaublich breit- und hochschulterigen Hünen mit kleinem Köpfchen macht. Dann lieber gleich noch einen Schritt weiter und statt des Porträtkopfes etwa einen Zeuskopf oder dergleichen. Mit solchen Mitteln schildert man die Wucht einer Person, aber nicht die einer Persönlichkeit! *F.*

Köln. Die Ausführung des Kaiser Friedrich-Denkmals ist Professor Peter Breuer in Berlin übertragen worden.

Wien. Die grossen Sitzungssäle des Reichsrates wurden soeben mit zwei Giebelgruppen nach Entwürfen des Bildhauers Hugo Haerdtl geschmückt, die allgemeine Themen allegorisch versinnbildlichen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Dresden. Im *Kunstsalon* von *Emil Richter* sind zur Zeit einige Zimmereinrichtungen der Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst ausgestellt, die das Bild, das man von ihnen auf der Dresdner Ausstellung gewinnt, vorteilhaft ergänzen helfen, ja eine besondere Seite der Bestrebung dieses Unternehmens, die dort nicht recht zum Ausdruck gekommen ist, erst in das rechte Licht rücken. Im Gegensatz zu den vereinigten Werkstätten Münchens gehen die Dresdner nicht in erster Linie auf eine absolute, in die Augen springende Originalität aus, vielmehr auf Einfachheit und Solidität, auf einen künstlerischen Eindruck, der sich nicht zum wenigsten aus der Wirkung der Güte des Materials wie der Technik zusammensetzt. Ihre Erzeugnisse stehen daher auch meist wesentlich niedriger im Preise als die sonst üblichen Erzeugnisse des modernen Kunsthandwerks und haben daher erfreulicher Weise auch vielfach Absatz finden können in den Kreisen gebildeter, aber weniger bemittelter Kunstfreunde. Eine ganze Reihe jüngerer Künstler steht hierbei den Werkstätten helfend zur Seite, in erster Linie aber die Damen Fräulein Kleinhempel und Fräulein Junge, die sich gerade in diese Seite des Unternehmens besonders fest schon eingelebt haben. Hiervon legen die drei ausgestellten Zimmer ein beredtes Zeugnis ab; namentlich das schöne Arbeitszimmer, in dem in erster Linie der grosse Bücherschrank durch seine einfache Gliederung, seine Schmucklosigkeit und seine ausdrucksvollen Messingbeschläge und Griffe eine ruhige, vornehme Wirkung hervorruft. Etwas reicher gehalten sind die beiden anderen Einrichtungen, unter denen das vornehme, etwas antikisierende Schlafzimmer mit seiner Fournierung und seinen Intarsien entschieden den Vorzug verdient. Alle drei Zimmer haben durchaus etwas Wohnliches an sich, sie sind, frei von aller Ausstellungsoriginalität, entschieden gesunde Erzeugnisse der modernen Richtung. — Gleichzeitig hiermit ist eine ganze Kollektion schottischer Gemälde, die auf der hiesigen Ausstellung ja, wie bereits erwähnt, einen ganz ungewöhnlichen Absatz gefunden haben, zur Ausstellung gelangt. Freilich bleibt das Gesamtbild dieser doch beträchtlich hinter dem der Ausstellung zurück; immerhin finden sich dort aber einige ganz interessante Künstler, die das Bild auf der Ausstellung vorteilhaft ergänzen helfen. *E. Z.*

VOM KUNSTMARKT

München. Am 18. November und folgende Tage gelangt unter Leitung der Herren Hugo Helbing und Albert Riegner in München der umfangreiche künstlerische Nachlass des auf dem Gebiete des Porträts und der figuralen, insbesonders religiösen Komposition gleich verdienten grossh. hessischen Hofmalers Eduard v. Heuss zur *Versteigerung*. Der Nachlass enthält eine ansehnliche Zahl ausgezeichneter Porträts. Sodann eine sehr bemerkenswerte Reihe religiöser Kompositionen, einen grossen Cyklus von Interpretationen zum Oberammergauer Passionsspiel u. s. w. Unter den profanen Kompositionen sind ganz besonders hervorzuheben die Illustrationen zu Goethe's Gedichten und zum Faust. Den Schluss der Sammlung bilden einige wertvolle Gemälde älterer und neuerer Meister, dabei ein prächtiger François Franck, ein sehr schöner Canaletto, ein Murillo zugeschriebenes interessantes Werk, ferner eine Madonna der spanischen Schule, ein hübscher Bürkel und einige vorzügliche Arbeiten von Joseph Anton Koch.

VERMISCHTES

Dresden. Die Stadt Dresden erwarb für die infolge der bekannten, die Begünstigung der ausländischen Kunst betreffenden Eingabe der Dresdner Bildhauer ausgesetzten, lediglich zum Ankauf deutscher Bildwerke bestimmten 10000 Mark, auf der Internationalen Kunstausstellung in Dresden die Werke: Heising »der verlorene Sohn«, Petrenz »der Kentaur,« Sintenis »Haarflechterin«, Röder »die Nixe«. Ob mit dem Ankauf dieser nicht eben schlechten, aber auch kaum irgendwie aus dem Gros der deutschen Plastik herausragenden Werke der deutschen Kunst wirklich gedient ist, mag dahin gestellt bleiben. *E. Z.*

Wien. Hier wird nächster Tage eine Art Hotel Drouot eröffnet werden. Wien erhält nämlich ein aus Staatsmitteln erbautes, öffentliches Auktionshaus, das nach seinem Standorte in der Dorotheergasse Dorotheum genannt werden soll. Da insonderheit für grosse Kunstauktionen bedeutende Räumlichkeiten zur Verfügung stehen, so ist eine Hebung des Wiener Kunstauktionsmarktes hierdurch zu erwarten. Bisher hatte Wien ein solches Gebäude nicht.

Moskau. Der Erlös des künstlerischen Nachlasses des Malers *Lewitan* ist zur Begründung einer Stiftung benutzt worden, deren Zinsen an junge Moskauer Künstler verteilt werden, ohne diesen irgend welche Verpflichtungen aufzuerlegen.

Die amerikanischen Milliardäre scheinen auf Europas beweglichen Kunstbesitz die Hand legen zu wollen, wenigstens erfahren wir aus französischen Zeitungen, dass Pierpont Morgan, der Stahlkönig des letzten Trustes, bei Sedlmeyer in Paris eine Madonna Colonna (?) von Raffael, ein Porträt des Erzherzog Ferdinand von Rubens, einen Ruysdael und noch vier oder fünf Bilder für die Kleinigkeit von drei und einer halben Million Frcs. erworben hat, nachdem er schon anderwärts ein paar Einkäufe für rund sechs Millionen Francs gemacht hatte. »C'est coquet« bemerkt der Temps hierzu.

Eine Berufung Max Klingers nach Wien ist in den letzten Wochen als flüchtiges Gerücht aufgetreten; wenngleich von den Beteiligten weder eine Bejahung noch Verneinung der Nachricht erfolgt ist, und sie sich demnach jeder ernstlichen Erörterung entzieht, so sei sie hier dennoch gebucht, weil sie schon eine breite Behandlung in den wichtigsten deutschen Zeitungen erfahren hat.

Bergedorf. Unter Führung des Pastor Holtz in Altengamme werden hier Anstrengungen gemacht, um die Vierländer Kunst, der der Verfall droht, zu erhalten; hoffentlich mit Erfolg!

DIE GALERIE LINDENAU IN ALTENBURG

Möge es mir gestattet sein, zu dem in der Kunstchronik Nr. 4 erschienenen interessanten Aufsatze über »die primitiven Italiener in der Dresdner Galerie« von P. Schubring zu bemerken, dass sich meines Erachtens keinerlei Duccio in der mir sehr genau bekannten Laraimi-Galerie befindet. In der National-Galerie in London dagegen sind zwei von dem Verfasser *nicht* genannte Tafelbilder, die »Heilung des Blinden« und »die Verkündigung«[1]), die wohl mit dem Dombild in Beziehung zu bringen sind: in erster Linie weil gerade diese Darstellungen, die in der erzählenden Bilderreihe in Siena nicht fehlen dürften, daselbst nicht mehr vorhanden sind und andererseits, weil sie auch stilkritisch trotz etwas Übermalung noch auf der Höhe der Kunst des Meisters stehen. Nach der Entfernung von Duccio's Ancona aus dem Kuppelraume der Kathedrale wurden einzelne Bilder, die wahrscheinlich Teile der Predelle ausmachten, nach der Sakristei verschlagen, von wo sie bekanntlich, wie auch »die Geburt Christi« in Berlin, ihren Weg ins Ausland gefunden haben.

Mit Bezugnahme auf die Geburt Christi von Francesco di Giorgio, in welcher der Verfasser des eben genannten Artikels, ein Atelierbild des Benvenuto Giovanni zu sehen vermeint, erlaube ich mir darauf hinzudeuten, dass dieses Bild urkundlich von Francesco di Giorgio für die Kirche Monte Oliveto fuori di Porta Tusi gemalt worden war und von da nach der Akademie versetzt worden ist. Francesco di Giorgio, ein Zeitgenosse des Benvenuto di Giovanni, war seinen malerischen Erzeugnissen nach schon stark Eklektiker und wird auch öfter mit Neroccio verwechselt, dem er sehr nahe kommt. Auf dem fraglichen Bilde spricht stark für ihn der architektonische Hintergrund, welcher gerade in dieser Instanz auf Giorgio's nicht unbedeutende Thätigkeit als Architekt hinweist und welcher ganz ähnlich auf seinem Bilde in der Kirche von San Domenico vorkommt. —

L. M. RICHTER.

1) Siehe Siena, Berühmte Kunststätten, E. A. Seemann, Leipzig und Berlin.

Inhalt: Die Eröffnung der Sammlung Ludovisi in Rom. — Galerie hervorragender Gemälde. Von A. Bredius. — Das Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Aachen. Von M. Schmid. — Berlin, Kunstgeschichtliche Gesellschaft und Verein für deutsches Kunstgewerbe. — Ein neuer Rembrandt. — Stockholm, Malmström †; Kopenhagen, Lund †. — Berlin, Der Lehrstuhl Gudes; München, Holmberg Konservator. — Berlin, Richard Wagner-Denkmal; Köln, Kaiser Friedrich-Denkmal. Wien, Reliefs im Reichsrat. — Dresden, Richter's Salon. — München, Auktion bei Helbing. — Dresden, Skulpturen-Ankäufe; Wien, Das Dorotheum; Moskau, Lewitan-Stiftung; Ein zahlungsfähiger Bilderkäufer; Max Klinger nach Wien?; Bergedorf, Schutz der Volkskunst. — Die Galerie Lindenau in Altenburg. — Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 6. 21. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ZWEI NOTEN ZUM VENETIANISCHEN SKIZZENBUCH

Von Arpad Weixlgärtner

I.

Ein Blick auf die umstehenden Abbildungen 1 und 2 lehrt, dass sowohl auf der Zeichnung des venetianischen Skizzenbuchs [1]), als auch auf dem florentinischen Niello fast unverändert dasselbe dargestellt ist. Beide weichen nur darin von einander ab, dass das rechte Knie des Mannes hier den oberen und dort den unteren Teil des linken Hinterbeins des Löwen verdeckt. Erinnert man sich der anderen Kopien im Skizzenbuch, so ist man von vornherein geneigt, das Niello als das Original anzusehen, welches sich Pinturicchio — ihn halte ich nach wie vor für den Autor des Studienheftes in Venedig — wahrscheinlich behufs weiterer Verwendung abzeichnete. Diese Vermutung wird durch den Dudelsackpfeifer, der auf dem Blatte des Skizzenbuchs, unbekümmert um das Schreckliche, das sich zu seinen Füssen ereignet, weiterspielt, und durch den kläffenden Köter, der allem Anschein nach nur darum das Raubtier nicht anpackt, weil er sonst die Umrisse der Hauptgruppe zerstörte, noch bestärkt, denn Spielmann und Hund sind wohl als Zuthaten eines skrupellosen Kopisten, nicht aber als ursprüngliche Bestandteile der Komposition begreiflich. Gleichwohl ist aber die Möglichkeit offen zu lassen, dass sowohl der Niello, als auch die Federzeichnung auf ein Werk Antonio Pollaiuolo's, dessen Kreise die kleine Stichelarbeit ja unzweifelhaft angehört, als gemeinsames Vorbild zurückgehen. Dass das Skizzenbuch auch andere Kopien nach jenem Florentiner enthält, ist ja längst bekannt. Leider ist der dargethane Zusammenhang zwischen dem Niello und der Zeichnung für eine genauere Datierung dieser sowie jenes [2]) ohne Belang. Denn war der Niello, der selbstverständlich bald nach seinem Entstehen in ganz Italien zu finden gewesen sein wird, die Vorlage, so sind keinerlei, wurde eine Zeichnung Antonio Pollaiuolo's kopiert, so sind nur so vage Schlüsse möglich, dass sie besser nicht gezogen werden.

II.

Vergleicht man die Abbildungen 3 und 4 miteinander und sieht man vorderhand von den überlangen Flügeln und dem Geschirr des Greifen auf der letzteren ab, so wird man, glaube ich, die auffallende Übereinstimmung der beiden Fabeltiere nicht in Abrede stellen können: derselbe Kopf, dieselben Bewegungsmotive aller vier Beine, dieselben Vorderfüsse, dieselbe Windung des Schweifes, dieselben Haarbüschel, besonders am Ansatz und in der Mitte des Schwanzes. Es ist wohl kaum denkbar, dass beide Zeichnungen unabhängig von einander, oder ohne auf ein gemeinschaftliches Vorbild zurückzugehen, entstanden sind. Eine solche Anleihe aber wäre einem so selbständigen und eigenartigen Künstler wie Botticelli nur dann zuzumuten, wenn er sie bei der Kunst der Alten aufgenommen hätte; denn auch er liebte es ja gleich anderen Zeitgenossen, ein ganzes antikes Denkmal oder irgend ein Detail eines solchen als besonderen Schmuck auf seinen Bildern anzubringen. Nun ist es jedoch, wenigstens soviel ich weiss, der Kunst der Alten fremd, den Greifen mit Vorderbeinen zu bilden, welche in Adlerfänge enden. Jene kann daher bloss die Anregung zu Botticelli's Greifen gegeben haben; ein antikes Vorbild, das der Künstler tale quale übernommen hätte, ist so gut wie ausgeschlossen. Ferner spricht der ganze Stil zu Gunsten der Ursprünglichkeit der Botticelli-Zeichnung; man vergleiche nur das Haupt des Greifen mit den Adlerköpfen, die sich auf den Dante-Illustrationen finden, seine Vorderfüsse mit den Raubvogelkrallen, wie sie Botticelli gerne den Teufeln giebt, und achte auf die Zeichenweise der Haarbüschel, welche jener der Feuerflocken durchaus analog ist! Erwägt man schliesslich abermals, wie viele Zeichnungen seines Studienheftes Pinturicchio auch sonst noch zeitgenössischen Künstlern entlehnt hat, so wird meiner Meinung nach auch der letzte Zweifel an der Originalität von Botticelli's Greifen schwinden. Nimmt man nun aber Pinturicchio als den Kopisten an, so

---

1) Die romantische Geschichte, welche Crowe und Cavalcaselle (Raphael. Übersetzt von C. Aldenhoven. Leipzig 1883. I, 78 f.) an dieses Blatt knüpfen, ist bekannt.

2) Kristeller (»Niellodrucke und der Kupferstich des 15. Jahrhunderts«, Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstsammlungen. Berlin 1894. XV, 94 f.) rechnet es zu den frühesten Blättern, setzt es aber nicht genauer an. Es dürfte etwa zwischen 1460 und 1480 entstanden sein.

wird auch sofort klar, warum er seinem Greifen die Flügel stutzte, und warum er das Geschirr wegliess. Er brauchte eben einen Greifen überhaupt und nicht gerade denjenigen aus den Schlussgesängen von Dante's Purgatorio, der den Siegeswagen der Kirche zieht, und dessen Flügel zwischen den Lichtstreifen, welche die Flammen der sieben Leuchter zurücklassen, hindurchragen und so hoch sind, dass sie dem Blick entschwinden.

Abb. 1. Florentinischer Niello aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts

Aus der Annahme, dass Pinturicchio Botticelli kopierte, lässt sich ein Schluss auf die Entstehungszeit der beiden Zeichnungen ziehen. Vom Herbste 1481 bis zum Herbste 1483 arbeiteten Botticelli und Pinturicchio zusammen in der Sistina. Dass Pinturicchio *nach* 1483 den Greifen aus Botticelli's Zeichnung zum 30. Gesang des Purgatorio in sein Skizzenbuch kopierte, ist so gut wie ausgeschlossen, denn 1483 kehrte Botticelli nach Florenz zurück, das er bis zu seinem Lebensende kaum mehr auf längere Zeit verliess, während Pinturicchio die nächsten zwanzig Jahre fast ununterbrochen in Rom verbrachte. — Botticelli's Illustrationen zum *Inferno* fallen jedenfalls noch vor den August 1481, denn zu dieser Zeit erschien in Florenz Landino's Dante-Kommentar mit Stichen, welche bereits jene Zeichnungen Botticelli's benützten[1]). Fegefeuer und Paradies entbehren im Kommentar der Illustrationen. Schon aus diesem Umstande möchte man folgern, dass Botticelli 1481 die Bilder für Fegefeuer und Paradies, also auch die Illustration zum 30. Canto des Purgatorio noch nicht geschaffen hatte. Denn, dass der Künstler einen Gesang nach dem andern illustrierte, ist in der Natur der Sache begründet, und das in Rede stehende Blatt gehört zum drittletzten Canto des Fegefeuers. Die so gewonnene Wahrscheinlichkeit, dass Botticelli's Blatt nach 1481 entstanden ist, wird dadurch erhöht, dass der Künstler im Herbste 1481, wohl nur wenige Wochen nach dem Erscheinen von Landino's Kommentar, nach Rom zog. Vermutlich entschloss sich Landino, als er von Botticelli's Absicht, dem Rufe des Rovere-Papstes Folge zu leisten, Kunde erhielt und so die Möglichkeit, von dem Künstler weitere Vorlagen für die Kupferstiche seines Buches zu erhalten, ins Ungewisse hinausgeschoben sah, den Kommentar unvollständig illustriert herauszugeben. Ist es so einerseits wahrscheinlich, dass die von Pinturicchio benützte Botticelli-Zeichnung erst nach 1481 entstand, so ist es andererseits, selbst angenommen, das Blatt hätte bereits früher existiert, wahrscheinlich, dass Pinturicchio vor 1481 nicht in die Lage gekommen wäre, es zu kopieren. Vor dem genannten Jahre wissen wir von Pinturicchio so gut wie nichts. Dass er vor 1481 in Florenz war, ist

1) F. Lippmann, Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dante's Göttlicher Komödie. Berlin, Grote, 1887, p. 9 und 10 des Textes.

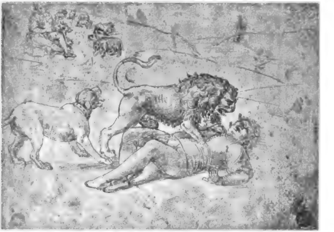


Abb. 2. Blatt aus dem Venetianischen Skizzenbuch. Perini Nr. 74. Braun Nr. 143. Kahl Nr. 35, p. 58 s.

Digitized by Google

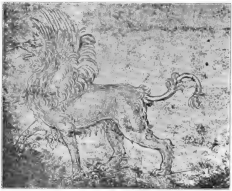


Abb. 3. Blatt aus dem Venetianischen Skizzenbuch. Perini Nr. 63. Kahl Nr. 56, p. 72

wohl möglich, dass er aber zu den Florentiner Meistern in nähere Beziehung trat, geht wenigstens aus seinen Gemälden nicht hervor. Fiorenzo di Lorenzo und Perugino, der ihm wohl auch das Wissen der Florentiner um die Linearperspektive vermittelte, wirkten auf ihn bestimmend ein. Pinturicchio wird zwar unter den Meistern, mit denen Sixtus IV. am 27. Oktober 1481 den Vertrag über die Ausmalung der Sistina schloss, nicht erwähnt, sicher aber ist er von jener Zeit ab in der Kapelle thätig, ja nach Steinmann's ansprechender Vermutung wäre es sogar denkbar, dass er zusammen mit den anderen Umbriern bereits vor 1481 in der Sistina arbeitete[1]). — Auf diese Weise wäre für die Entstehungszeit der *beiden* Blätter der Herbst 1481 als terminus post quem sehr wahrscheinlich und der Herbst 1483 als terminus ante quem so gut wie sicher geworden. Die so gewonnenen Zeitgrenzen aber sind vielleicht nicht so sehr für die Datierung des Skizzenbuches als vielmehr für jene von Botticelli's Zeichnungen zum Purgatorio von Belang, und zwar insofern, als sie Vasari's Worte über des Künstlers Dante-Illustrationen nunmehr auch hinsichtlich der Bilder für das Fegefeuer

1) Knackfuss' Künstler-Monographien, Bd. XXXVII: E. Steinmann, Pinturicchio. Bielefeld und Leipzig. 1898. P. 12 ss.

modificieren[1]): auch diese sind demnach bereits *vor* Botticelli's Heimkehr nach Florenz, wahrscheinlich während seines Aufenthaltes in Rom (Herbst 1481 bis Herbst 1483) gleichsam zur Erholung von der Fresko-Arbeit in der Sistina geschaffen worden. Zwischen den Zeichnungen zum Fegefeuer und den stilistisch so sehr verschiedenen für das Paradies mag dann allerdings eine längere, vielleicht sogar Jahre umfassende Zwischenzeit liegen.

Juli 1900.

1) Le opere di Giorgio Vasari, ed. G. Milanesi. Firenze. 1878. III, 317.

PARISER BRIEF

Die Pariser Ausstellungssaison hat erst ganz schüchtern begonnen, und von wirklich wichtigen Ausstellungen ist noch nichts zu berichten. In den Sälen des bekannten Gemäldehändlers Georges Petit haben sich bisher vier Künstler präsentiert, der Österreicher Marioso, der eine Anzahl verzuckerte Aquarelle, Ansichten vom Mittelmeer, besonders aus Corsica und dem immer noch von süsslichen Malern und Malerinnen überlaufenen Venedig zeigte, die französischen Maler Henri de Groux und Hugo d'Alesi

Abb. 4. Ausschnitt aus Botticelli's Zeichnung zum 30. Gesang von Dante's Purgatorio

und der Keramiker Edmund Lachenal. Groux ist wohl in Deutschland ganz unbekannt, und ich glaube nicht, dass die Bekanntschaft mit ihm für das Kunstverständnis des Deutschen von Bedeutung ist. Er ist, glaube ich, mehr Litterat als Maler, und seine Malerei hat einen durchaus litterarischen Beigeschmack. Die Idee ist ihm alles, und darüber geht die ganze Technik verloren. Wenn man ein bisschen streng sein will, könnte man seine grossen, von Blut und Mord überfliessenden Schilderungen mit den »Images d'Epinal« vergleichen, deren bunte Pracht die französischen Kinderherzen erfreut. Er sucht sich ausschliesslich solche Themen, welche den Beschauer mit Grausen erfüllen: Dante's Hölle ist wohl fünfzehnmal vertreten, dann reitet Napoleon über ein mit blutigen Leichen bedecktes Schlachtfeld, der ausgemergelte und blutende Heiland wird einer Menge gezeigt, die aus unbekannten Gründen ebenfalls zahlreiche blutige Männer und Frauen in ihren Reihen hat, Soldaten erschiessen die zusammengedrängten Frauen und Kinder der Streiker u. s. w. Leider reicht das Können des Malers bei weitem nicht aus, um diese schauerlichen Vorgänge wirklich schauerlich zu machen. Sie wirken ganz im Gegenteil komisch, und das hat Herr Groux doch wohl kaum beabsichtigt. Hugo d'Alesi ist einer der bekanntesten französischen Künstler, und wer immer in Frankreich oder Italien gewesen ist und sich irgend einen Bahnhof der genannten Länder angesehen hat, kennt ihn. Denn er hat alle diese schönen, bunten Landschaften fabriziert, womit die Besitzer der Spielhöllen und Gasthäuser der Riviera und überhaupt von ganz Südfrankreich Reklame machen und die in allen nach Südfrankreich führenden Bahnhöfen die Wände der Wartesäle zieren. Die Ölgemälde, die er bei Petit zeigt, decken sich vollständig mit diesen Plakaten: es sind gefällige, aber höchst banale und durchaus uninteressante Arbeiten, die in einem Wartesaal ganz gut am Platze sind, die man aber nicht in seiner Wohnstube haben möchte. Lachenal ist der unselbständigste von allen französischen Keramikern, der unselbständigste und der bekannteste. Seine alljährlich bei Petit stattfindenden Ausstellungen gleichen ganz den beständigen Ausstellungen in den grossen Porzellan- und Fayencemagazinen. Aber uninteressant sind sie keineswegs. Man findet in ihnen stets eine Übersicht über die gesamte Jahresarbeit aller französischen oder in Paris ausstellenden Keramiker. Lachenal behilft sich nämlich ohne eigne Ideen, indem er einfach die Ideen der andern annimmt. Und darin ist er unerreicht. Sowie Bigot oder Delaherche, Carabin, Dammouse oder sonst irgend ein in Paris ausstellender Keramiker mit einer Neuheit auftritt, kann man am Schlusse des Jahres ungefähr dieselbe Sache bei Lachenal sehen. Um die rechte Wahrheit zu sagen, sind seine Imitationen sehr oft ebenso schön wie die Vorbilder. In diesem Jahre bringt er ausser seinen falschen Bigots, Dammouses u. s. w. auch ein paar falsche Rockwoods und Gruebys, deren Vorbilder uns voriges Jahr in der amerikanischen Abteilung des Kunstgewerbes und dieses Jahr in der Ausstellung der Société nationale gezeigt wurden. Diese Jahresausstellungen Lachenals umfassen stets über tausend Nummern und neben allerkleinsten Gegenständen finden sich grosse Arbeiten, die wochen- oder gar monatelange Arbeit erfordern. Natürlich kann Lachenal all das nicht allein fertig bringen. In der That ist er denn auch weniger arbeitender Künstler als Unternehmer und Fabrikbesitzer. Er beschäftigt eine ganze Anzahl Bildhauer und Töpfer, kauft auch wohl Modelle von bekannten Künstlern. So finden wir in seiner Ausstellung Skulpturen von Rodin, Fix-Masseau, Frumerie und andern mehr oder weniger bekannten Bildhauern.

Durch die Initiative des Polizeipräfekten Lepine haben sich einige Künstler einem Gebiete zugewendet, das trotz der heute stärker als je auftretenden Devise »die Kunst ins Kinderzimmer« bisher nicht von bekannten Künstlern bebaut worden ist. Wenn sich einmal ein wirklicher Künstler diesem Gebiete näherte, so handelte es sich fast immer um ein neues Bilderbuch. Dieses Mal sollen die Künstler Spielsachen liefern, und zwar sind keine geringeren als der grosse Tierbildhauer Frémiet, der Maler und Bildhauer Gérôme, der Soldatenmaler Detaille und der Bildhauer Coutan von dem Polizeipräfekten aufgefordert worden, sich an der von ihm ausgeschriebenen Konkurrenz zu beteiligen. Bekanntlich sind die auf den Boulevards von den Camelots verkauften Spielsachen eine Pariser Spezialität, auf deren scharfsinnige Erfindung und geschmackvolle Ausführung die Franzosen sehr stolz sind. Nun stellt sich seit einigen zehn oder fünfzehn Jahren mehr und mehr heraus, dass die französischen Spielwarenfabrikanten nicht im stande sind, mit den deutschen zu konkurrieren. Jetzt sind viele, wenn nicht die meisten der in Paris verkauften Spielsachen deutschen Ursprungs und stammen aus Nürnberg oder Sonneberg. Die Weltausstellung hat gezeigt, wie sehr die deutschen Fabrikanten ihren französischen Kollegen überlegen sind. Um nun dieser französischen Spezialität aufzuhelfen, hat der Polizeipräfekt, dem die Camelots in gewisser Hinsicht unterstehen, eine Konkurrenz ausgeschrieben und dazu die genannten Künstler eingeladen. Frémiet, der sich in seinen winzigen Bronzefigürchen häufig in komischen und spielerischen Ideen gefällt, hat seine Arbeit schon fertig. Es ist ein mit einem eingeschlagenen Cylinderhut bedeckter Affe, der einen Kochtopf vom Feuer zieht und daraus ein Huhn nimmt. Die Sache soll dann von irgend einem Spezialisten mit dem Mechanismus versehen werden, der die Figur lebendig macht. Es ist nicht nur von französischer Seite, sondern überhaupt allenthalben mit Beifall und Freude zu begrüssen, wenn sich grosse Meister diesem Gebiet zuwenden. Hoffentlich bleiben unsere deutschen Fabrikanten nun nicht dahinten, sondern wenden sich ihrerseits an Künstler, die sie zur erfolgreichen Konkurrenz befähigen.

K. E. SCHMIDT.

NEUES AUS VENEDIG

Am 11. November wurde die hiesige Internationale Ausstellung geschlossen. — Das Endergebnis ist finanziell ein erfreuliches zu nennen: die Zahl der verkäuflichen Kunstwerke, die kleinen Bronzen nicht mit eingerechnet, belief sich auf 533; 161 wurden verkauft, Gemälde 146, Bildwerke 15. Es ergiebt sich also, dass 30 Prozent des Verkäuflichen erworben wurden (1899 nur 26 Prozent). Die Venezianer verkauften 67 Prozent ihrer ausgestellten Werke; diejenigen Künstler des übrigen Italiens 34 Prozent, die Fremden 18 Prozent. Von den 32 venezianischen Ausstellern erfreuen sich 26, verkauft zu haben. Von den kleinen Bronzen wurden 76 Prozent verkauft, von den Radierungen und Zeichnungen 89 Prozent. Die Summe, welche sich aus allen Verkäufen ergiebt, beläuft sich auf 360000 Lire.

Der längstgefasste Beschluss der *Brüderschaft des heiligen Rochus*, den Schatz dieser religiösen Genossenschaft, nur am Festtage des Titolaren in der Scuola di S. Rocco selbst bisher feierlich ausgestellt, für immer und jederzeit dem Publikum zugänglich zu machen, wurde unlängst ins Werk gesetzt. In übersichtlicher Aufstellung bilden die prächtigen Reliquiarien, Kelche, Kirchengerätschaften aller Art, Gemälde, wertvolle Gewänder, ein kleines Museum, von hohem Interesse für alle Kenner solcher Dinge. Ein kleines, sehr gut abgefasstes Verzeichnis, welches in der Scuola verkauft wird, verdankt man der Feder des bekannten venezianischen Forschers Urbani-

Geithof. Bei der grossen Masse des Ausgestellten ist es an dieser Stelle unthunlich auf einzelnes einzugehen. Durch das Zugänglichmachen der Räume des Schatzes sind auch zwei wertvolle Gemälde G. B. Tiepolo's ans Licht getreten, die besonders alle Maler erfreuen werden.

Beim Durchwandern von Venedigs Strassen wird der neue *Schmuck der Fassade der Kirche S. Aponal* von dem fremden Kunstfreunde begrüsst werden: Als die Inselkirche, der hl. Helena geweiht, aufgehoben wurde, versetzte man deren Portal und das grosse darüber befindliche Kreuz so wie anderen Skulpturenschmuck an die Fassade der dem Kultus wieder übergebenen obengenannten Kirche S. Apolonaris (vulgo S. Aponal). Den Schmuck des Giebelfeldes dieses Portals jedoch brachte man nach S. Giovanni e Paolo. Diesen Schmuck bildete die hochinteressante Skulpturengruppe, den General Capello darstellend, welcher knieend vor der hl. Helena von dieser das Schwert empfängt.

Hinter den beiden Statuen ist der Sarkophag des demütig zur heiligen Fürstin aufblickenden Feldherrn. Die Gruppe von 1480 wurde hoch oben in der Kirche im linken Querschiffe angebracht. Nun endlich wird sie nach S. Aponal versetzt und erhielt den Platz, den sie auf der Insel Sta. Elena einst einnahm in dem ihr zugehörigen prachtvollen Portale, der für sie geschaffenen Stelle, als Grabmal des Vittore Capello.

Noch immer ist die *städtische Galerie* im Palazzo Pesaro am Canal grande noch nicht eröffnet, obgleich alles bereit ist, und diese Eröffnung schon im Juni vor sich gehen sollte. Ich werde auf diese infolge der Internationalen Ausstellung gegründeten und sehr angewachsenen Gemälde- und Skulpturensammlung zurückkommen, wenn solche erst dem Publikum übergeben sein wird.

Das *Museo civico* ist um ein weiteres hochinteressantes Gemälde durch Schenkung des Fürsten J. v. Liechtenstein bereichert worden. Ungefähr einen Meter hoch und weniger breit stellt es die Piazzetta dar. Ein Schiff ist angekommen, welches einen hohen Gast gebracht hat; Doge und Senatoren begleiten diesen nach der Pforte des Dogenpalastes. Wenn nicht alles trügt, so haben wir es mit einem Bilde des Gentile Bellini zu thun und der ceremonielle Vorgang dürfte sich auf den Besuch des Herzogs von Ferrara, nach geschlossenem Frieden, beziehen. Der Doge wäre dann Agostino Barbarigo, welcher 1486 zum Dogen gewählt wurde. Kostüme, die bauliche Beschaffenheit der Piazzetta sind hochinteressant. Das Bild ist stark gereinigt, aber gut erhalten. Es wäre erfreulich, wenn andere Besitzer von Bildern, die für Venedigs Geschichte wichtig sind, ähnliche Hochherzigkeit dem Museo civico beweisen wollten, wie Fürst Liechtenstein.

A. WOLF.

DENKMALPFLEGE

Berlin. Die »Voss. Zeitg.« bringt die folgende Notiz, die ein trauriges Bild auf die Denkmälerpflege in Preussen wirft, wenn sie sich wirklich in ähnlichem Umfange bestätigen sollte. »In der wertvollen grossen Publikation von Professor Matthaei über die mittelalterlichen Holzaltäre in Schleswig-Holstein ist einmal über das andere zu lesen, dass dieser oder jener Altar jeden künstlerischen Wert verloren habe, nicht mehr zu erkennen sei u. s. w., weil er modern bemalt worden sei. Wie hier, so herrscht in den meisten Gegenden von Preussen, die so glücklich sind, noch alte Altäre zu besitzen, eine wahre Wut, sie modern »fassen« zu lassen. Zumal in den Rheinprovinzen und in Westfalen haben die Konservatoren den schwersten Kampf zu kämpfen, um diese Vernichtung des künstlerischen Wertes der alten Bildwerke und zum Teil selbst der Gemälde nur einigermassen einzudämmen. Aber die Kirchen, protestantische wie katholische behaupten, dass sich die Regierung nicht hineinzumischen habe, dass diese Frage vielmehr eine Kultusangelegenheit sei, und dass die Rücksicht auf die Andacht eine zeitgemässe Instandsetzung der alten Bildwerke verlange. Und die Regierung, die Provinzialbehörden wie das Ministerium, scheint den Geistlichen Recht zu geben oder wagt es wenigstens nicht, ihnen Unrecht zu geben und ihre Konservatoren energisch zu unterstützen. Ein Altar nach dem andern wird restauriert, überarbeitet und neu angestrichen; je stärker das allgemeine Interesse für Kunst wird und je tiefer das Verständnis für das Künstlerische sinkt, um so rascher geht auf diese Weise zu Grunde, was uns von alter Kunst in Deutschland erhalten ist, in der Skulptur gerade so wie in der Architektur.«

Restaurierungspläne des Heidelberger Schlosses. Die »National-Zeitung« berichtet hierüber folgendes: Über die Frage der Fortführung der Restaurierungsarbeiten am Heidelberger Schloss trat am 15. Oktober in Heidelberg unter dem Vorsitz des Finanzministers Buchenberger eine Konferenz zusammen, welcher als Mitglieder die Herren Geh. Oberbaurat Hofmann-Darmstadt, Professor von Seidl-München, Regierungs- und Baurat Tornow-Metz, Oberbaurat Kircher, Oberbaurat Professor Schäfer-Karlsruhe, Architekt Seitz-Heidelberg, ferner die Professoren Geh. Hofrat Dr. Zangemeister, Geh. Hofrat Dr. Thode und Dr. v. Oechelhäuser angehörten. Es lagen die von Professor Schäfer ausgearbeiteten Pläne für die Restaurierung des Otto-Heinrichs- und des gläsernen Saalbaus zur Begutachtung vor. Aus den Verhandlungen mag hervorgehoben sein, dass der von jeher vorhanden gewesene Gegensatz zwischen den Freunden und den Gegnern eines Wiederaufbaues oder einer weitgehenden Restaurierung des Heidelberger Schlosses auch auf dieser Konferenz, und zwar mit besonderer Bezugnahme auf den edelsten und erhaltenswertesten Teil des Schlosses, den *Otto-Heinrichs-Bau*, in unverminderter Stärke zu Tage trat. Ein Teil der berufenen Sachverständigen sprach sich aus technischen Gründen für eine Fortführung der Restaurierungsarbeiten, welche bekanntlich vor vier Jahren am Friedrichs-Bau begonnen haben und für diesen Teil des Schlosses nahezu beendet sind, in sehr bestimmter Weise aus, weil namentlich die Ruine des Otto-Heinrichs-Baus ohne ein schützendes Dach und einen wenigstens teilweisen Innenausbau auf die Dauer in ihrem Bestande nicht zu erhalten sei. Von anderer Seite wurde nicht minder die technische Notwendigkeit einer derart weitgehenden Restaurierung bestritten und einer solchen auch aus ästhetischen und kunsthistorischen Gründen widerraten. Die Schäfer'schen Pläne selber, welche auf eine Wiederherstellung der ursprünglichen hohen Doppelgiebel an der Ost- und Westfassade des Otto-Heinrichs-Baus abzielen, wurden übrigens auch von solchen Mitgliedern der Konferenz, welche grundsätzlich auf dem Boden der Schlossbau-Sachverständigen-Konferenz vom Jahr 1891 standen, d. h. jede irgend weitgehende Veränderung des jetzigen Fassadenbildes des Otto-Heinrichs-Baus ablehnen, für den Fall einer Restaurierung dieses Schlossteiles als eine an sich im wesentlichen einwandfreie Lösung anzusehen. Gegen die Wiederherstellung des gläsernen Saalbaus, in dem nach der Absicht des Finanzministeriums und im Einverständnis mit der Stadt Heidelberg die dieser gehörigen wertvollen Sammlungen von Schlossaltertümern untergebracht werden sollen, wurde ebenfalls von einigen Mitgliedern der Konferenz Widerspruch erhoben, während die Mehrzahl der Konferenzmitglieder eine Instandsetzung

dieses Teils als unbedenklich, ja als direkt wünschenswert bezeichnete. Es steht zu hoffen, dass demnächst ein ausführlicher offizieller Bericht der Heidelberger Verhandlungen veröffentlicht wird, damit bei dieser alle künstlerischen und kunstliebenden Kreise tief erregenden Angelegenheit eine gerechte Abwägung aller dabei in Frage kommenden Momente stattfinden kann. Auf das Heidelberger Schloss und die dort bereits im Gange befindlichen Restaurierungs-Arbeiten sind die Augen — man darf ohne Übertreibung sagen — der ganzen gebildeten Welt gerichtet und wenn irgendwo, so scheint hier ein eindringliches: caveant consules am Platze zu sein.

NEKROLOGE

London. Im 55. Lebensjahre ist Kate Greenaway, die graziöse Bilderbuch-Illustratorin, gestorben. Bei der Nennung ihres Namens tauchen unwillkürlich jene Scharen rosiger Kinderchen in gravitätisch-schleppendem Gewande auf, die in den letzten Jahren auch in den deutschen Bilderbüchern in mehr oder minder gelungenen Nachahmungen ihr munteres Wesen treiben, ein Typus, der auch bei uns unter dem Namen Greenaway-Stil geht und so der trefflichen Künstlerin einen langen Nachruhm sichert.

PERSONALIEN

Eugen Bracht ist an die Dresdner Akademie berufen worden und der Künstler soll Neigung haben, diesen Ruf anzunehmen. Die Sache scheint also ein rechtes Gegenstück zum Falle Wallot zu werden. Was solche Verluste für das Kunstleben Berlins bedeuten, sah man am besten, wenn man in diesem Jahre die Dresdner Ausstellungsräume durchwanderte und sich neben dieser architektonisch-dekorativen Ausgestaltung die der »Grossen Berliner« vergegenwärtigte. So, wie man dort das Walten Wallot'schen Geistes und Wallot'scher Schule spürte, so wird man vielleicht in einigen Jahren über die Qualität der Dresdner Landschaftsmalerei ähnliche betrübende Vergleiche mit Berlin anzustellen in die Lage kommen.

Berlin. Als Nachfolger von Professor Ludwig Manzel an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums ist Bildhauer Wilhelm Haverkamp zum Leiter der Tagesklasse für figürliches und ornamentales Modellieren bestellt worden. Haverkamp, 1864 zu Senden in Westfalen geboren, hat seine künstlerische Ausbildung in den Jahren 1883–89 an der Berliner Hochschule erhalten, namentlich als Schüler von Professor Schaper. Er errang dann den Staatspreis und hat sich durch eine Reihe von Werken hervorgethan, z. B. das Moltke-Denkmal in Plauen, das Schichau-Denkmal in Elbing und den Grossen Kurfürsten für Minden und Kiel. In diesem Jahre erhielt er die kleine goldene Medaille für Kunst.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Wien. Eine gute That, an der jeder Kunstfreund seine Freude haben kann, hat das österreichische Unterrichts-Ministerium vollbracht; denn, wie uns soeben berichtet wird, wurden Makart's »fünf Sinne«, vielleicht das Beste und in seiner Art Stilvollste, was der Meister geschaffen hat, für die in Bildung begriffene moderne Gemälde-Galerie in Wien erworben. Damit verliert allerdings der wahrhaft fürstliche Makartsaal des Kunsthändlers Miethke, der die Bilder seit 1878 besitzt, seine höchste Zier, aber man hat jetzt wenigstens das angenehme Bewusstsein, dass diese herrliche Augenweide uns nicht eines schönen Tages über das grosse Wasser entführt werden kann. Wie wir uns erst neulich überzeugen konnten, trifft das häufig Makart zum Vorwurf gemachte rasche Verblassen seiner Bilder auf die »fünf Sinne« nicht zu, denn die fünf Gemälde sind noch heute »herrlich wie am ersten Tag«.

Berlin. Kaum hat die Grosse Ausstellung ihrer Pforten geschlossen, und schon rüstet man aufs nächste Frühjahr. Die Berliner Architektenschaft hat Herrn Solf zum Leiter des Ausschusses der Architektur-Abteilung, die sich allmählich zum eigentlichen Lichtpunkt der Ausstellung entwickelt hat, gewählt. Ausserdem hat die gleiche Vereinigung einen Wettbewerb für Ideen zur architektonisch-dekorativen Ausgestaltung des Ausstellungsbaues in die Wege geleitet. Hoffentlich bleibt das Ergebnis dieser Konkurrenz nicht auf dem Papiere stehen

VOM KUNSTMARKT

Die Hauptergebnisse der Versteigerung der **Kunstschätze aus Schloss Mainberg** im Lepke'schen Kunstauktionshause waren: Katal. No. 19 Altmeissener Tafelaufsatz 700 M., No. 42 gr. Hirschvogelkrug 3600 M., No. 43 gemalte Glasscheibe 410 M., No. 46 Kreussener Jagdkrug 350 M., No. 47 Glasgemälde 285 M., No. 48 Reiterharnisch 330 M., No. 49 Kreussener Apostelkrug 385 M., No. 51 desgleichen 320 M., No. 52/53 zwei frühgot. Glasgemälde 4500 M., No. 54 Reiterharnisch 700 M., No. 56 Apostelkrug 510 M., No. 57 Kölner Pinte 385 M., No. 58 Maximiliansharnisch 905 M., No. 59 Statue der Magdalena 13800 M., No. 60/61 zwei Relieftafeln 5600 M., No. 62 Gruppe der heil. Anna Selbdritt 1050 M., No. 63 Halbfigur des heil. Burkardus 3700 M., No. 67 gr. Kreussener Jagdkrug 1300 M., No. 64 zwei holzgeschnitzte Engel 2400 M., No. 68 Bronzeschüssel, Limoges 2270 M., No. 69 Helm 735 M., No. 71 Schweizer Scheibe 435 M., No. 72 gr. Zweihänderschwert 340 M., No. 74 Triptychon 1300 M., No. 75 deutsche Schallern 580 M., Nr. 77 gr. Kreussener Krug 755 M., No. 77a desgleichen 425 M., No. 79 desgleichen 1250 M., No. 78 gotische Glasscheibe 1650 M., No. 82 Schweizer Scheibe 470 M., No. 83 desgleichen 435 M., No. 203 Marmorbüste eines Kindes, Skulptur von Franz du Quesnoy, 660 M., No. 215 gr. altchinesische Vase 585 M., No. 168/69 zwei Gemälde nach Luk. Cranach 620 M., No. 176 alte Porzellandose 580 M., No. 177, 183, 184 (3 Dosen) 305, 310 und 300 M., No. 185 gr. Renaissanceschrank 515 M., No. 190 Toilettetisch Louis XVI. 500 M., No. 209 Reiterharnisch 530 M., No. 204 gr. gotische Messingschüssel 450 M., No. 205 desgleichen (Taufbecken) 325 M., No. 172 drei Delfter Fayencevasen 440 M., No. 145 ein Paar altchinesische Vasen 385 M., No. 152 Feuerschlossgewehr um 1700 375 M., No. 212 Kreussener Apostelkrug 350 M., No. 191 Holzskulptur (Abendmahl) 325 M. Bücher: Die erste Ausgabe des »Theuerdank« 1020 M., Terentius in deutscher Übersetzung, mit Holzschnitten, 950 M., Die Chronik der Würzburger Bischöfe 600 M., Sammelband von Arznei- und Kunstbüchern des 16. Jahrhunderts 420 M., Das Buch der Natur (Inkunabeldruck) 450 M., Fortunatus, Augsburg 1530, 265 M., Erfurter Horarium v. 1497 305 M., Missale, gedruckt Dillingen 1555, 250 M., Turnierbuch des Herzogs Wilhelm IV. von Bayern 275 M., Inkunabeldruck: Eusebius, König Alexander 275 M., desgleichen, betitelt »Der Seüsse« 225 M., Klosterhandschrift »Die 24 Alten« 265 M., Sammelband von etwa 30 Luther-Streitschriften 250 M. Als besondere Kuriosa sind zu erwähnen, dass ein Stickmuster- und Ornamentbüchlein vom Jahre 1550 (nur etwa 30 Blätter enthaltend) 255 M. und zwölf Schreibkalender von 1579—1590 — 165 M. brachten.

London. Die von Botticelli gemalte Madonna mit Kind ist auf der Reise aus Italien nach Amerika in London angelangt und in P. und D. Colnaghi's Galerie im Ost Pall-Mall ausgestellt. Dieses seiner Zeit vielgenannte Kunstwerk wurde bekanntlich von Morelli in einem Keller des Palastes Chigi in Rom entdeckt und von dem Fürsten

Chigi an die Londoner Firma verkauft, die es im Auftrag der in Boston lebenden Kunstliebhaberin Mrs. J. L. Gardner für ungefähr 260000 M. erworben hat. Diese Dame besitzt ausser Lord Darnleys Tizian bereits mehrere der gesuchtesten Gemälde alter Meister in ihrer Galerie in Boston. Augenscheinlich hat Fürst Chigi, den das Gericht zuerst zur Zahlung der ganzen Kaufsumme an die Regierung verurteilte, während das Berufungsgericht die Busse auf 1600 M. herabsetzte, keine Angst vor dem Urteil des Gerichtshofs in Perugia, der sich noch mit dem Fall Chigi beschäftigt. Das Bild misst 3 zu 2 Fuss, stammt aus Botticelli's Jugendzeit, ist nicht so farbenfrisch und glänzend wie das Gegenstück in Mailand, aber der Gesichtsausdruck des Jesuskindes, dem ein Engelknabe Trauben und Weizenähren als Sinnbilder des Abendmahles darbietet, ist von unvergleichlicher Schönheit.

Kunstauktion in Berlin. Am 4. Dezember und folgende Tage versteigern Amsler & Ruthardt aus dem Nachlasse von *Robert Walden* das nahezu vollständige Radierte Werk von Daniel Chodowiecki. Es handelt sich um etwa 1200 Nummern, alles vorzügliche Drucke, zahlreiche Zustände und Probedrucke.

Frankfurter Kunstauktion. In der ersten Hälfte des Dezember findet bei R. Bangel in Frankfurt a. M. eine Versteigerung der nachgelassenen Sammlung des Malers Fr. Metz statt, enthaltend Ölgemälde, Aquarelle und Handzeichnungen, vorwiegend von Frankfurter Künstlern. Wir nennen aus der Kollektion die Namen Anton Burger, C. Morgenstern, J. E. Steinle, W. Steinhausen, H. Thoma, Ph. Veit, B. Genelli.

VERMISCHTES

München. Prinz-Regent Luitpold hat kürzlich an das Bayer. Staatsministerium eine Kundgebung gerichtet, in der er auffordert, es solle eine Kunstkommission gebildet werden, die ein Programm für die monumentale Verschönerung Münchens ausarbeite und dessen Ausführung überwache. In diesem Programm soll nicht nur den gegenwärtig vorliegenden Bedürfnissen und Projekten für staatliche Monumentalbauten Rechnung getragen werden, sondern auch eine Richtschnur gegeben werden, wie die von Ludwig I. begonnenen, weit ausschauenden Pläne für die Verschönerung Münchens nach den heutigen Anforderungen und Empfindungen eine Nachfolge finden können.

Die Kunst-Sprachenfrage ist jetzt in Österreich der jüngste Ableger der allgemeinen Sprachenfrage, die das Land seit Jahren zerwühlt. Wir lesen nämlich in der »N. Fr. Pr.«, dass sich eine Deputation deutscher Künstler aus Böhmen nach Wien zum Ministerpräsidenten begeben habe, um dort vorstellig zu werden, dass bei Organisation der zur Zeit geplanten Gemälde-Galerie in Prag eine Trennung der Gewalten der deutschen und tschechischen Künstlerschaft vorgesehen werde. Wir finden diese Vorsicht recht am Platze, denn was sollte aus den unglücklichen Gemälden werden, wenn die Scenen, mit welchen im Reichsrate nationale Dringlichkeitsanträge bisweilen handgreifliche Unterstützung fanden, sich in den Räumen der Gemälde-Galerie wiederholen sollten!

Budapest. Die Ofener Krönungskirche, eines der schönsten Kunstdenkmäler, die Pest aufzuweisen hat, ist mit einem würdigen Rahmen versehen worden. Hinter der Kirche erhebt sich nunmehr nach den Plänen des Professor Schulek eine monumentale Säulenhalle mit breiten Arkaden und mächtiger Freitreppe. Das Bauwerk ist im sogenannten Arpadenstile gehalten.

Der Fall Böcklin-Muther fängt an, verwickelt zu werden. Der Unbeteiligte weiss nicht, was er von den widersprechenden Nachrichten, die die Angelegenheit an das Licht fördert, denken soll. Das Gericht hatte Vertagung beschlossen, um u. a. Professor Muther Gelegenheit zu geben, seine Behauptungen durch eine Reihe von ihm vorgeschlagener Sachverständiger, unter denen sich auch Lenbach und Liebermann befinden, bekräftigen zu lassen. Bei dieser Verhandlung hatte Muther's Sachwalter den Beweis für die Behauptung angeboten, dass ein Frankfurter Kunsthändler Anlass gehabt hätte, sich von Carlo Böcklin für ein nach dem Tode des Vaters verkauftes Gemälde die ausdrückliche und schriftliche Echtheitserklärung nachträglich ausstellen zu lassen. Diese Erklärung soll Carlo zu geben sich geweigert haben, worauf er das Bild zurücknehmen musste. Nun giebt aber die betr. Kunsthandlung bekannt, dass gerade das Gegenteil von diesen, in der Verhandlung vorgebrachten angeblichen Thatsachen der Fall ist; nämlich: Erstens wurde das Bild noch bei Lebzeiten Böcklin's gekauft, dann hat Carlo die Echtheitserklärung später auf Wunsch ausgestellt und schliesslich hat er sich sogar bereit erklärt, die Echtheit und eigenhändige Signatur zu beschwören. Auch ist das Bild gar nicht zurückgegeben worden. Gleichzeitig mit diesen Dingen liest man aber wieder in der Zeitung die Zuschrift eines Frankfurter Malers, worin er eine zur Zeit in Frankfurt ausgestellte Wiederholung vom »Spiel der Wellen« rund heraus gesagt für eine Fälschung erklärt, die so plump wäre, dass sie jeder Laie als solche erkennen könne; die gleichzeitig ausgestellte Wiederholung vom »Schweigen im Walde« sei zwar nach seiner Meinung nicht so ganz und so grob gefälscht, aber immerhin unbedingt von absolut nicht böcklinischer Farbengebung, demnach besten Falls von anderer Hand vollendet. Was aber liest man schon am nächsten Tage? dass nämlich der Besitzer dieser Wiederholung vom »Schweigen im Walde« die schriftliche Bestätigung des alten Böcklin besitzt, dass dieses Bild eigenhändig von ihm gemalt ist; und ferner, dass einwandfreie Zeugen erklären, dass sie an der gedachten Wiederholung vom Spiel der Wellen den Meister selbst haben arbeiten sehen. Schliesslich haben auch noch die sämtlichen im Hause Böcklin wohnhaften Glieder der Familie in aller Form kund gethan, dass die in Venedig ausgestellt gewesenen Bilder vollständig eigenhändige Werke des verstorbenen Meisters sind, und dass Carlo nach dem Tode des Vaters an kein Bild von jenem den Pinsel gelegt hat. — Wenn man die Kunstnachrichten der deutschen Presse durchmustert, so scheint nächst der behaupteten Berufung Klinger's nach Wien kein Ereignis so viel »Staub aufzuwirbeln« wie dieser merkwürdige Bilderstreit.

Budapest. Vom Beginn des nächsten Jahres ab wird hier eine der ungarischen Kunst gewidmete Zeitschrift im Stil des »Studio« erscheinen, die Redaktion wird Karl Lyka, den Verlag die Firma Singer & Wolfner führen. Man plant, die Zeitschrift vorläufig sechsmal jährlich erscheinen zu lassen.

BERICHTIGUNG

In meinem Aufsatz »Das Bildnis des Giovanni de' Medici in den Uffizien« (Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 2, S. 40 ff.) hat die im Anhang Zeile 2 von oben mitgeteilte Archivnotiz richtig zu lauten:

Il barigiel hebe ~~un~~ 2 (sic!) quadri. Das un ist ausgestrichen und die 2 darüber geschrieben. Zeile 2 von unten lies statt Eins »Eius«.

Nachträglich sei bemerkt, dass Borghini »Il Riposo«, Firenze 1730, S. 254 im Besitz des Baccio Valori ein dem Masaccio zugeschriebenes Porträt des älteren Baccio Valori erwähnt.

EMIL SCHAEFFER.

Inhalt: Zwei Noten zum Venetianischen Skizzenbuch. Von Arpad Weixlgärtner. — Pariser Brief. — Neues aus Venedig. — Verhunzung mittelalterlicher Schnitzaltäre; Restaurierung des Heidelberger Schlosses. — Käte Greenaway †. — Eugen Bracht nach Dresden; Haverkamp Menzel's Nachfolger. — Wien, Makart's 5 Sinne vom Staat erworben; Berlin, Vorbereitungen für die nächste Ausstellung. — Versteigerung Schloss Mainberg; Die Madonna Chigi von Botticelli; Auktion bei Amsler & Ruthardt; Frankfurter Kunstauktion. — München, Kunstkommission; Eine »Sprachenfrage«; Budapest, Krönungskirche; Böcklin-Muther; Budapest, neue Kunstzeitschrift. Berichtigung. — Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 7. 28. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. – Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

VOM VICTOR EMANUEL-DENKMAL IN ROM

VON O. V. GRAEVENITZ

Vor mir liegen Drucksachen aus den Jahren 1878—1882, die das Viktor Emanuel-Denkmal betreffen: Der Gesetzentwurf vom 16. Mai 1878 über ein dem Andenken an den ersten König des geeinten Italiens gewidmetes Denkmal mit dem Satz »Die Regierung hat die Initiative in dieser Frage ergriffen, um dem Denkmal den Charakter eines nationalen Werkes aufzudrücken und es gleichzeitig einer schnelleren und grossartigeren Ausführung zuzuführen«; weiter der Bericht (1879) des Ausschusses, der u. a. über die Gestaltung des Denkmals und die Platzfrage sich auszusprechen hatte und sich für einen Triumphbogen auf der Piazza Termini entschied; die Beschlüsse des Jahres 1880, die diesen Plan umstiessen und dem künstlerischen Genie durch einen allgemeinen internationalen Preisbewerb freie Bahn schaffen wollten; der Bericht endlich über die Ergebnisse dieses Preisbewerbes, der von 293 Bewerbern, darunter 57 Nichtitalienern (unter diesen 12 Deutsche, 5 Österreicher, und 1 Schweizer) beschickt wurde, und der nach mancherlei Wandlungen zur Form des heutigen Denkmals und der Wahl des heutigen Platzes führte! Und nun schreiben wir jetzt 1901, und welche Ergebnisse hat die Arbeit von mehr als 20 Jahren gezeitigt? Ein anscheinend etwa zu einem Drittel fertiges Monument, ringsherum die hässlichen modernen Ruinen halb abgebrochener Häuserblocks, darunter als jüngste Ruine die des Palastes Torlonia (früher Bolognetti), der grossräumigen Schöpfung des Berninischülers Carlo Fontana aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, den Beschluss endlich, nicht nur ein ganzes Stadtviertel dem Denkmal zu opfern, um ihm Licht und Luft zu verschaffen, sondern auch den Palazetto Venezia abzutragen, und seinen inneren graziösen Loggienbau, das Werk eines bisher noch nicht mit Sicherheit zu bestimmenden Meisters der Frührenaissance, an anderem Platz wieder aufzubauen. Es ist unter solchen Umständen erklärlich, dass man in weiten Kreisen Roms, Italiens und des Auslandes dem Denkmalsbau gleichgültig wenn nicht gar ablehnend gegenübersteht. Der Denkmalsbau verewigt vorläufig nur jene Anfangsperiode der Geschichte des jungen Italiens, in der man mit rasch entflammter Begeisterung sich grosse Aufgaben stellte, zu deren Erfüllung dann die Kräfte mangelten. Wie das Denkmal erscheint auch der gesamte italienische Staat nur halb fertig, und genau wie bei dem Denkmal treten fast auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens in Italien in der Entwickelung jahrelange Stockungen ein, so dass bis dahin fleissige Hände feiern müssen. »Wenn 1882, als das neue Italien jede schöpferische staatliche Leistung als eine kinderleichte ansah, und Rom seine Hoffnungen mit einem erdichteten Reichtum vergoldete, das Riesenunternehmen des Denkmals reiflich überlegt worden wäre, hätte das Andenken an den ersten König Italiens durchaus würdig, in einfacherer, weniger Zeit und Geld verschlingender und weniger prunkvoller Weise geehrt werden können. Aber jetzt giebt es kein zurück mehr.« So urteilt der bekannte römische Kunstschriftsteller Ugo Ojetti. Im Ausland, das über Roms Monumente und Erinnerungen fast so eifersüchtig wacht, wie Rom selbst, stehen wohl Bedenken geschichtlicher, kunstgeschichtlicher und archäologischer Art im Vordergrund. Das Verschwinden eines alten Stadtviertels von Rom bleibt in jedem Fall bedauerlich. Und ob der Loggienbau des Palazetto Venezia auf dem Gartenplatz vor der Kirche San Marco künstlerisch wirken wird, ob er nicht das jetzige schöne Ensemble der Kirche, des Palastes San Marco und des Gartens rettungslos zerstören wird, muss erst abgewartet werden: Pläne und Ansichten geben für architektonische Umgestaltungen selten ein richtiges Bild. Ein jetzt mit dem Palazetto durch einen Bogengang Pauls des Zweiten verbundenes Grabmal unbekannter Herkunft, soll wie der Gang, ebenfalls dem Denkmal zum Opfer fallen.

Jedenfalls werden die Schwierigkeiten der Freilegung des Denkmals hin ausserordentlich grosse sein, ihre Erledigung wenn auch nur durch bindende Beschlüsse wird noch Jahre erfordern. Denn Graf Sacconi hat, wie mir berichtet wird, die rechtliche Zusicherung in Händen, dass der Zugang (scenario) zum Denkmal nach seinem Ermessen gestaltet werden solle, eine Zusicherung, mit welcher die Rechte der anliegenden Besitzer und namentlich der österreichischen Botschaft, der Besitzerin der Palazzo Venezia, im Widerspruch stehen.

Wie gesagt, die mannigfachen hier nur kurz gewürdigten Bedenken haben durchaus ihre Berechtigung. Aber sie dürfen meiner Ansicht nach nicht dazu ver-

Älteres, nicht mehr massgebendes Modell des Victor Emanuel-Denkmals

leiten, sich gegen Erwägungen zu verschliessen, welche die Langsamkeit des Denkmalsbaues und die ihm schon jetzt gebrachten und noch zu bringenden Opfer erklären und entschuldigen. Das Denkmal ist nicht, wie es scheint, zu ein Drittel fertig, sondern etwa die Hälfte der erforderlichen Arbeit ist gethan. Denn dem oberflächlichen Beschauer unsichtbar, steckt ein Drittel der geleisteten Arbeit in dem Boden des kapitolinischen Hügels. Ein Gang durch die Fundamente und unteren Stützbauten des Denkmals lehrt, wie riesenhaft die Schwierigkeiten waren, welche in diesem seit grauer Vorzeit von Menschenhänden durchschachteten und durchwühlten Bergabhang des Kapitols sich der Fundamentierung entgegenstellten, lehrt wie viel seit Beginn des Baues in dieser Beziehung geleistet worden ist. Man steigt von dem heutigen Niveau der Strasse und des Bauplatzes tiefe Gänge, Treppen und Schächte abwärts, allmählig gelangt man in Regionen, wo der moderne Mauerbau mit den roten Tuffwänden des Berges wechselt und sich verbindet, man trifft auf antike Brunnenschächte, und wenn man südwärts bis unter die Kirche Aracoeli vorgedrungen ist und am Ende dieser unterirdischen Wanderung zu sein glaubt, so wird man höflichst eingeladen, weitere 43 Stufen abwärts zu steigen, und nun befindet man sich in langen katakombenartigen, mannsbreiten aus frühester Zeit stammenden Gängen (cunicoli), die ost- und westwärts den Berg durchfurchen.[1]) Die technisch demgemäss ausserordentlich interessanten und bewunderungswürdig durchgeführten Fundamentierungsarbeiten mussten also einerseits auf Erhaltung und Ausmauerung dieses alten Galeriennetzes bedacht sein, andrerseits für die neuen Baulasten neue Stützpunkte schaffen.

Nach alledem überrascht es nicht zu hören, dass die Fundamentierungsarbeiten etwa $2^1/_4$ Millionen Lire gekostet und geraume Zeit in Anspruch genommen haben. Man darf jetzt sicher sein, dass sie ihren Zweck erfüllt haben. Sie sind seit mehreren Jahren beendigt und nirgends haben sich in den auf ihnen ruhenden riesigen Baulasten Senkungen oder Risse gezeigt.

1) Ist doch auch der Südwestabhang des kapitolinischen Berges, der den Palazzo Caffarelli und die deutsche Botschaft trägt, bis zur Tiefe von 17 m unterhöhlt, sodass die Ausbesserungsarbeiten an den Fundamenten jährlich recht bedeutende Summen kosten. Es würde im übrigen zu weit führen, die geologischen und archäologischen Ergebnisse für die Beschaffenheit des kapitolinischen Hügels, seine Verwendung für antike Bauten, speziell die des Forums, zu welchen die Fundamentirungsbauten geführt haben, hier zu registrieren.

Digitized by Google

Gesamtansicht des Victor Emanuel-Denkmals in seinem jetzigen Bauzustande

Der begonnene und geplante Abbruch des etwa durch die Plätze, Venezia Forum Trajanum und Aracoeli begrenzten Strassenviertels wird ausser dem Palast Torlonia, dem Palazetto Venezia und dem erwähnten namenlosen römischen Grabmal keine Gebäude von geschichtlichem oder kunstgeschichtlichem Wert treffen. Das künstlerisch wertvolle Grabmal des Bibulus soll an Ort und Stelle erhalten bleiben; es ist das besonders dankenswert, weil sein Platz darauf hinweist, wie eng gezogen die Stadtgrenzen des republikanischen Rom waren, da nach Gesetzesvorschrift jener Zeit Gräber nur ausserhalb der Stadt angelegt werden durften. Was die Niederlegung des Palazetto Venezia und den Wiederaufbau des inneren Loggienbaues betrifft, so mag bemerkt werden, dass der Innenbau sich dem Blick vollkommen entzieht und der Eintritt in den in österreichischem Botschaftsbesitz befindlichen Palazetto nur wenigen Sterblichen vergönnt ist. Thatsächlich wird also durch den Wiederaufbau der Loggien ein gewissermassen vergrabener Schatz wieder gehoben. In aller Kürze sei auch darauf hingewiesen, dass die Niederlegung der beiden Paläste den für Fussgänger jetzt oft lebensgefährlichen Engpass der ripresa dei barberi beseitigen und einen Ausblick auf das Denkmal von der Porta Popolo und in der ganzen Länge des Korso gestatten wird. Allerdings aber wird der Denkmalsbau mit allen seinen Folgeerscheinungen den Charakter einer ganzen Gegend im Herzen des alten Rom vollkommen verändern. Aber wenn irgendwo gilt doch wohl hier das Wort »Der Lebende hat Recht«. Der Nationalstaat ringt in Rom noch mehr als sonst in Italien als neue Macht um geschichtliche Anerkennung. Das Denkmal soll nicht nur den Dank gegen den thatkräftigen, volkstümlichen und geliebten ersten Herrscher Italiens abtragen, es soll auch ein Wahrzeichen der Einigungskämpfe und der Einigung Italiens, der Begründung seiner heutigen Staatsform sein. Ist es für das heutige Empfinden der grossen Mehrheit des italienischen Volkes nicht selbstverständlich, dass man für ein solches Denkmal den beherrschenden Mittelpunkt der Stadt wählt, und dass man dieses künstlerische Wahrzeichen einer neuen Epoche von allen Seiten sichtbar macht?

Wird aber das Denkmal ein solches künstlerisches Wahrzeichen sein? Wir glauben die Frage in Ansehung dessen, was bereits geschaffen ist, bejahen zu müssen. Der fertige Unterbau, einen Flächenraum von etwa 12000 Geviertmetern bedeckend, bietet kolossale Maasse und Verhältnisse dar, wirkt aber trotzdem im Ganzen und in seinen Einzelheiten harmonisch. Mit seiner Rückwand sich an Ara Coeli anlehnend schiebt er in der Mitte das Postament der Reiterstatue, rechts und links je einen

Digitized by Google

architektonisch reich behandelten Hallen- und Treppenbau vor.

Die Ausführung des Reiterstandbildes ist Enrico Chiaradia übertragen worden und in seinem Riesenatelier des alten Augustus-Mausoleums erhebt sich fast vollendet das in ganzer Grösse durchgeführte Modell. Vor der endgültigen Annahme des Werkes durch den Staat soll das Modell an Ort und Stelle aufgestellt werden; inzwischen sind bereits 230000 Lire dafür ausgegeben worden. Die Flügelbauten, die ornamental reicher behandelt sind, umschliessen grössere und kleinere Hallen. In ihnen werden Sammlungen verschiedenster Art, alle aber nationalen Charakters, Platz finden; den Hauptraum wird ein museo del risorgimento, der nationalen Einigung, ausfüllen.

Vom Westflügel des Victor Emanuel-Denkmals

In der Gesamtanlage wie in Einzelheiten ist Sacconi von seinen ursprünglichen Ideen abgegangen. Der römische Baukrach, Parlamentskrisen und Ministerwechsel, veränderte gesetzliche Regelung der Geldbewilligungen haben ihm überreichlich Zeit gelassen, mit seinem eigenen Werk zu reifen und zu wachsen. So ist an dem ursprünglichen preisgekrönten Entwurf soviel gemeistert und gemodelt worden, dass er längst seine Bedeutung verloren hat, so hat der gesamte Stil der künstlerischen Ausschmückung Durchbildung und Veredelung erfahren. Oben auf der Osthöhe des Denkmals, wo interessante Reste des alten, 1888 abgebrochenen Franziskanerklosters gesammelt sind, wo die Papstwappenschilde mit den Lilien der Farnese und mit den Kugeln der Medici neben denen spanischer Kardinäle mit den Türmen von Castilien liegen, trifft man auch ein Kapitäl, das vor etwa zehn Jahren für die Säulen und Pilaster des Denkmals entworfen worden war. Es zeigt die üppige und überladene Formenentwicklung der späteren römischen Kaiserzeit, wie sie uns beispielsweise die Kapitäle der Caracallathermen zeigen; an Stelle der römischen culicola ist der gekrönte Kopf der Italia getreten. Wie anders, ruhiger und edler muten die in griechisch-italischem Stil ge-

Vom Westflügel des Victor Emanuel-Denkmals

haltenen Schmuckformen an, die später wirklich zur Ausführung gekommen, jetzt auch bereits von den angrenzenden Strassen aus klar erkennbar sind, und die unter Auffassung und geistiger Verarbeitung der Antike in modernem Sinn sich die Zeit der hochentwickelten griechischen Kunst, die vornehmsten Zeugnisse ihres Siegeslaufs auf italischem Boden zum Vorbilde genommen haben. Die reiche Polychromie, die, wie wir jetzt wissen, griechische Kunstbauten aufwiesen, wird dem Unterbau des Victor-Emanuel-Denkmals allerdings fehlen, aber einen gewissen Ersatz dafür wird der Gegensatz der Schatten und des Halbdunkels mit dem weissleuchtenden Bresciasandstein (Botticino) bieten, den Sacconi, soviel bekannt, als Erster für moderne Denkmäler verwendet, und von dem etwa 25000 Geviertmeter erforderlich sein werden. Ältere Brescianer Bauten zeigen, dass er weniger verwittert als Travertin und seine Farbe wenig verändert.

Aber wie gesagt, der bis jetzt fertige Bau stellt, von den Fundamentierungsbauten abgesehen und rein räumlich beurteilt, nur etwa die Hälfte des ganzen Werkes dar. Über diesem Unterbau soll sich als Hauptteil und Abschluss des Denkmals eine Triumphal-Säulenhalle von 50 Säulen, 15 in der Front, erheben. Ihr Fussboden wird etwa in Höhe der Fenster der Kirche Aracoeli zu liegen kommen, ihre Bekrönung zu der von Denkmalsbauten wohl kaum erreichten Höhe von $63^1/_4$ Meter ansteigen. An dieser Säulenhalle wird auch die Farbe bunten Marmors und von Mosaikbildern, welche die Hauptereignisse der nationalen Geschichte darstellen werden, zum Schmuck herangezogen werden. Es versteht sich von selbst, dass die Ausschmückung des Denkmals im übrigen an die Mitwirkung des Bildhauers weitgehende Anforderungen stellt. Vorläufig sind dafür nur römische Bildhauer in Aussicht genommen, was begreiflicherweise Widerspruch erregt.

Der vor kurzem erfolgte Wiederbeginn der Arbeiten nach etwa dreijähriger Pause, die nur durch Vorbereitungen für den Weiterbau und Konservierungsarbeiten unterbrochen worden war, der Beginn des Baues der krönenden Säulenhalle hat dem Verfasser dieser Zeilen die äussere Veranlassung gegeben, dem deutschen Leser einen Überblick über den jetzigen Stand des Monumentbaues zu geben. Im Dezember 1899 hatte ein Gesetz die via crucis der italienischen Volksvertretung durchlaufen, welches für den Weiterbau des Denkmals acht Millionen anwies, die in fünf Jahresraten zur Auszahlung kommen sollten. $3^1/_4$ Millionen sollten dem Rechnungsjahr 1899/1900 zu gute kommen: es ist zweifellos in erster Linie ein Triumph der bureaukratischen Engherzigkeit der italienischen Oberrechnungskammer, dann der Schwerfälligkeit der italienischen Gesetzesbestimmungen für Kontrakte, Ausschreibungen u. s. w., wenn Graf Sacconi erst jetzt nach mehr als einem Jahr in der Lage ist, die Arbeiten wieder aufzunehmen. Die Gesamtkosten des Denkmals sind auf $24^1/_2$ Millionen veranschlagt. Von ihnen sind für Preisausschreiben, Expropriationen, Gehälter, Schuppenbauten u. s. w. und die Reiterstatue etwa $5^1/_2$ Millionen verbraucht, fünf Millionen sind verbaut. Es stehen also noch 14 Millionen zur Verfügung. Graf Sacconi macht sich anheischig, die Arbeiten in acht Jahren zu vollenden. Ja, wenn es allein auf ihn ankäme!

Es giebt verschiedene Schmerzenskinder der römischen öffentlichen Bauthätigkeit, so das Poliklinikum, dessen Aussenbau im allgemeinen vollendet ist, dessen Innenausstattung aber noch fehlt, so das Justizministerium, dessen Bau in den letzten Jahren übrigens recht gefördert ist. Aber beide Bauten haben ihre einflussreichen Vorkämpfer, der erstere Baccelli, der andere Zanardelli. Dem Victor Emanuel-Denkmal und seinem Schöpfer wäre zu wünschen, dass es abgesehen von dem jedesmaligen Arbeitsminister, bei dem man doch schliesslich und durchschnittlich nur auf eine einjährige Amtsdauer rechnen kann, seinen Vorkämpfer in dem thatkräftigen Enkel des ersten Königs finde, der vor wenigen Monaten den Thron seiner Väter bestiegen hat.

* * *

Nach Drucklegung des Aufsatzes ist die Trauerkunde von dem Ableben des hochbegabten, sympatischen Enrico Chiaradia eingetroffen. Er hat weder die Aufstellung des Reiterstandbildes auf dem vollendeten Denkmal noch selbst die endgültige Annahme seines Werkes durch den Denkmalsausschuss erlebt. Der Tod des im besten Mannesalter stehenden Künstlers bedeutet einen neuen Schlag des widrigen Geschicks, das über dem Denkmalsbau waltet.

NEUES AUS LONDON

Die von der Firma Phos. Agnew & Sons in ihrer Galerie in Old Bond Street ausgestellten Werke alter englischer Meister sind das Beste, was überhaupt in dieser Beziehung bisher in London gesehen wurde. Die Zahl der Bilder ist nicht so sehr bedeutend, aber ihre Qualität durchweg erstklassig. Hierzu kommt, dass eine ganze Reihe derselben niemals dem Londoner Publikum zuvor bekannt gemacht worden war. Selbstverständlich ist das grosse Dreigestirn der Porträtmalerei, repräsentiert durch Reynolds, Gainsborough und Romney, in ausgezeichneten Arbeiten vorhanden. Vornehmlich aber konzentrierte sich hier das Interesse auf Gainsborough's »Herzogin von Devonshire«, in Rücksicht der Schicksale dieses Gemäldes, das bekanntlich die Firma Agnew 1875 in der Wynn-Ellis-Auktion für 210000 Mark ankaufte. Kurze Zeit darauf wurde das Bild der Firma gestohlen, die es jedoch auf dem Wege gütlicher Unterhandlungen in diesem Jahre für 100000 Mark aus Chicago zurückerwarb und es dann für einen kolossalen Preis an Mr. Pierpont Morgan veräusserte. Der genannte amerikanische Sammler, der in den letzten Jahren für ca. vier Millionen Dollar Kunstwerke ankaufte, gab seine Genehmigung zur Ausstellung des betreffenden Bildes. Das Bild ist unzweifelhaft echt und jedenfalls ein wunderschönes Porträt, ob es indessen thatsächlich die erste oder zweite Herzogin von Devonshire darstellt, erscheint mir nicht unbedingt gewiss. Ich halte die abgebildete Person mehr für eine interessante Demi-mondaine, welcher der Händler, um sein Objekt leichter und besser verkaufen zu können, einen damals sehr gangbaren Namen gab. »Lady Ligonier« ist gleichfalls ein herrliches Porträt, ebenso und nicht minder erstklassig »Isaac Henrique

Sequeria«, ein portugiesischer Arzt, und »Sir William Blackstone«. Auch die pastorale Landschaft des Meisters muss als ein vorzügliches Bild hervorgehoben werden.

Der Herzog von Marlborough hat von Schloss Blenheim sein berühmtes Bild von Reynolds, »Herzogin von Marlborough mit Kind«, geliehen. Von dem dritten grossen zeitgenössischen Porträtmaler, George Romney, rühren zwei Bildnisse von ausserordentlicher Schönheit her: »Mrs. Jordan, Schauspielerin und Protegée von König Wilhelm IV. von England«, sowie »Mrs. Stratford Canning mit Kind«. Diese Dame war die Schwester von Lord Stratford de Redcliffe.

Die Kunst des altenglischen Malers Hoppner, der augenblicklich vielleicht der gesuchteste Porträtist hier ist, wird durch zwei Bildnisse besonders gut dargestellt: »Mary Stuart Wortley« und »Miss Crewe«. Das letzterwähnte Werk kann wahrscheinlich als das beste gelten, das überhaupt von diesem Meister bekannt sein dürfte. Die Preise für Arbeiten von Hoppner sind so unerschwingliche geworden, wenigstens nach kontinentalen Begriffen, dass an eine Anschaffung für unsere Galerien kaum noch zu denken sein wird. Seit langen Jahren habe ich wiederholt an dieser Stelle auf die kommende und berechtigte Vorliebe, sowohl für diesen Meister, als auch auf Raeburn hingewiesen! »Luisa Manners« wurde unlängst mit 295000 Mark und »Mrs. Farthing«, gleichfalls von des ersteren Hand, mit 168000 Mark bezahlt. Von dem Schotten Raeburn befinden sich in der Galerie Agnew zwei sehr anziehende Porträts: »Wilhelmina Ross« und »Alicia, Lady Steuart«.

Von den Landschaftern nenne ich der Kürze halber nur drei allererste Namen: Bonington mit einem kleineren Gemälde, Turner mit dem »Vorabend der Sintflut«, aus seiner dritten Periode stammend, ein etwas phantastisches, aber hochpoetisches Werk, und schliesslich Constable, den Vater der modernen Stimmungslandschaft. Das hier ausgestellte Bild »Die Schleuse«, von dem letzteren gemalt, zeigt alle Vorzüge des Meisters und gilt als eine seiner grandiosesten Schöpfungen. Constable stellte bei Lebzeiten dies Bild in Frankreich aus, um dort zu zeigen, wie die Wiedergabe einer Landschaft aussehen müsse. Dies Werk kann auch heute noch für alle Nationen als Vorbild dienen. —

Am 9. November wurde nach sechsmonatlicher Dauer die internationale Ausstellung in Glasgow geschlossen, nachdem dieselbe während dieser Zeitdauer von 11500000 Personen besucht worden war. Diese Zahl repräsentiert das Doppelte der Besucher der Ausstellung von 1888. Der Überschuss der Einnahmen über die Ausgaben betrug damals eine Million Mark, welche Summe als Grundstock für den Bau einer Kunstgalerie diente, in der die städtischen Sammlungen untergebracht wurden. Das Publikum steuerte $1^1/_2$ Millionen durch freiwillige Beiträge hierzu bei. Dieser hübsche Renaissancebau in rotem Stein bildete den Kern der ausgedehnten provisorischen Bauten der diesjährigen Baulichkeiten. Die internationale Ausstellung von 1901 erzielte einen Überschuss von ca. zwei Millionen Mark, der zum Ankauf von Kunstgegenständen verwandt werden soll. —

Der *Jahresbericht der »National Gallery«* enthält folgende interessante Ankäufe und Erwerbungen vom Jahre 1900: »Porträt eines Mannes und seiner Frau«, von Mabuse, für 80000 Mark angekauft. »Die Anbetung der drei Weisen des Morgenlandes«, von Luca Signorelli, für 9000 Mark von P. und D. Colnaghi gekauft. »Die Madonna mit dem Kind und Johannes«, von Fra Bartolommeo, für 16200 Mark erworben. Durch Vermächtnisse und Schenkungen gelangte das Museum und die moderne britische Galerie zu 103 Kunstwerken, darunter namentlich: »Romeo und Julia«, von Lord Leighton; »Mädchen und Kavalier«, von J. C. Millais; von demselben »Karl I. und sein Sohn im Atelier von van Dyck«; »Die Töchter des Meisters«, von Gainsborough; »Hampstead-heath«, von Constable; »Der Herzog von Marlborough und seine Familie« (die Skizze zu dem Bilde in Blenheim), von Reynolds; Zeichnungen zu dem »Liber Studiorum«, von Turner. Lady Layard, die Gattin des berühmten Archäologen, schenkte dem Museum ein Bild von Giovanni Bellini, »Madonna mit Kind« darstellend. Von Burne-Jones' Kunst erhielt die neue Galerie »König Cophetua« durch Subskription mehrerer Kunstfreunde geschenkt. Watts übermittelte derselben Galerie als Geschenk seine beiden Werke: »Die triumphierende Liebe« und »Zeit, Tod und Gericht«. Lady Tate spendete »Die Jugend Raleigh's«, von Millais. Auf der anderen Seite ereignete sich der merkwürdige Umstand, dass die Galeriedirektion auf Anraten ihres Rechtsbeistandes 20 Bilder, darunter das ausserordentlich wertvolle Porträt »Lady Cockburn und ihre Kinder«, von Reynolds gemalt, an die Erben von Lady Hamilton herausgab. Die letztgenannte Dame hatte 1892 die betreffenden Bilder der Galerie vermacht, besass aber hierzu, wie sich nachträglich herausstellte, keine Berechtigung. Ferner wird aus dem Bericht ersichtlich, dass die Verwaltung der alten Galerie das an dieselbe anstossende Haus in Trafalgar-Square ankaufte, weil in demselben im Laufe des Jahres Feuer ausgebrochen war und die Sicherheit der Galerie auf das äusserste gefährdet erschien. Das betreffende Gebäude wird wahrscheinlich gänzlich beseitigt werden.

Das alte Museum wurde im Jahre 1900 während der freien Eintrittstage (206) von 479139 Personen besucht, mithin betrug die Durchschnittszahl pro Tag 2325. An 31 Sonntagen besuchten die Galerie 38761 Personen. Donnerstags und Freitags, den für die Studierenden reservierten Tagen, besuchten das Museum 47163 Personen gegen Eintrittsgeld à 50 Pfennig.

Das Institut der *»National Portrait Gallery«* erfreut sich nach wie vor des regsten Beifalls der gesamten englischen Bevölkerung und man kann zweifellos behaupten, dass es überhaupt das populärste Kunstinstitut Englands ist. Schenkungen fliessen ihm unausgesetzt reichlich zu, ein Umstand — und man darf dies niemals vergessen —, der allerdings recht häufig in der menschlichen Eitelkeit seine Begründung findet. Die wertvollsten Neuerwerbungen sind folgende: »Sir George Grey«, gemalt von Hubert von Herkomer; »Königin Victoria«, von David Wilkie; der erste »Herzog von Sutherland«, 1758—1833, grosser Kunstbeschützer und Gesandter bei Ludwig XVI., gemalt von Thomas Philipps; »Gottfried Plantagenet«, 1158—1161, Sohn Heinrich's II., eine Reproduktion nach einem Emailporträt im Museum von Le Mans, geschenkt von Goupil & Co.; »Benjamin Disraeli, Lord Beaconsfield«, 1804 bis 1881, Miniaturporträt von Kenneth Macleay; das Porträt des Malers »Mason«, von Valentin Prinsep; Marmorbüste des Admirals Collingwood, 1750—1810, unbekannter Meister; »George Cruikshank«, der bekannte Karikaturist, 1792—1878, Büste von W. Behnes; »König Eduard VI. von England«, ehemals im Besitz Karl's I.

O. v. SCHLEINITZ.

BÜCHERSCHAU

Zwei neue Kunstgeschichten werden zu gleicher Zeit angekündigt: eine von *Cornelius Gurlitt* in zwei Bänden (95 Bogen stark mit 30 Bildertafeln), die gebunden 48 Mark kosten sollen, und eine einbändige von *Adolf Rosenberg*, 40 Bogen mit 800 Abbildungen, kartonniert für 12 Mark, gebunden für 15 Mark erhältlich. Das erste

Werk erscheint bei Arnold Bergsträsser (A. Kröner) in Stuttgart, das andere bei Velhagen & Klasing in Bielefeld. Da das Rosenberg'sche Werk, das mit schlichten Worten angekündigt ist, noch vor Weihnachten erscheinen wird, werden wir in einigen Wochen wohl in der Lage sein, auf das Buch zurückzukommen. Das andere Werk von Gurlitt wird wahrscheinlich auch noch vor Weihnachten herauskommen, der Verleger ersuchte aber um eine Notiz darüber auf Grund des Prospekts; und nach der Ankündigung zu urteilen läge hier ein Werk von wahrhaft epochemachender Bedeutung vor, weshalb wir diesem neuen Stern erster Grösse am Bücherhimmel einen Heroldsruf widmen können. Auffallend ist zunächst, dass das Buch sich einfach Geschichte der Kunst nennt; entweder sind auch Poesie und Musik in den Kreis der Betrachtung einbezogen oder der Verfasser sieht in diesen gar keine Künste. Das erstere scheint das Richtige zu sein, denn der Prospekt sagt: »Gurlitt giebt in abgerundeten Bildern einer in sich geschlossenen Zeitperiode alle Künste vereint unter kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten. Gurlitt vermeidet die Systematik, denn die Kunst entwickelt sich ja auch nicht systematisch; er thut der Geschichte zu Gunsten eines vorgefassten Planes nicht Gewalt an.« Diese etwas aggressiven Bemerkungen werden wahrscheinlich von seiten der Beteiligten — man kann beinahe sagen Beschuldigten — lebhaften Widerspruch erfahren. Wir können einen alten Satz Anton Springer's, der doch von Haus aus Historiker, speziell Kulturhistoriker war, dagegen anführen: »Die historische Betrachtung sondert der *Deutlichkeit wegen* die einzelnen Weltalter scharf und bestimmt ab. In Wirklichkeit fliessen aber die Perioden der menschlichen Entwickelung meistens ganz unmerklich ineinander, so dass erst das nachträglich prüfende Auge die trennenden Abschnitte bemerkt.« Die Systematik ist also nur der Deutlichkeit wegen da; und auch der Verfasser der neuen Geschichte wird, wenn er eine »in sich geschlossene Periode« behandelt, sich eingestehen, dass die Begrenzung dieser Perioden ihre Ursache in der Auffassung des Darstellers hat, und selten nur einen äusseren objektiven Abschluss darstellt. Der Prospekt rühmt ferner als besonderen Vorzug der neuen Leistung die tief eingehende Beherrschung des Stoffes. Auch das ist am Ende etwas zu anspruchsvoll gesagt; denn dass die Autoren anderer Kunstgeschichten keine tief eingehende Beherrschung des Stoffes verraten, müsste doch mindestens erst dargethan werden.

Hoffentlich hat der Verfasser der neuen Geschichte der Kunst sich einer anderen Darstellungsweise bedient, als er sie in dem Bande »Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts« geübt hat. Denn diese subjektive, leichtflüssige, geistreiche Art hat auch ihre Schattenseiten. Bei Erzeugnissen künstlerischer Art ist das starke Hervortreten einer Persönlichkeit stets erwünscht, ja unerlässlich; bei didaktischen Werken kann sie aber nie genug zurücktreten. Wenn wir Kunst geniessen wollen, wünschen wir die Reflexe eines Ichs wahrzunehmen; wo es sich aber um Belehrung handelt, ist die Auffassung nur das Mittel, nicht der Zweck der Darstellung.

NEKROLOGE

München. Die Münchner Künstlerschaft hat in den letzten Tagen drei Todesfälle zu beklagen. Am 12. Nov. verschied Hugo Degenhard, am 15. Nov. Professor Ernst Zimmermann und am gleichen Tage Paul Martin. Ernst Zimmermann, der bekannteste von den dreien, wurde 1852 zu München geboren; als Sohn des Genremalers Reinhard Zimmermann, erhielt er in früher Jugend von seinem Vater Unterricht und besuchte dann die Akademie, wo er bis 1874 zu den Schülern von Wilhelm Diez zählte. Nachdem er einige humoristische Genrebilder gemalt hatte, nahm er mit dem zwölfjährigen Christus im Tempel einen Aufschwung zur Geschichtsmalerei mit besonderer Betonung des koloristischen Elements, das sich teils an die Venetianer, teils an Correggio anschliesst. Seine späteren, auch durch Feinheit und Liebenswürdigkeit der Charakteristik ausgezeichneten Hauptwerke sind: die Anbetung der Hirten (1883), Christus und die Fischer (1886), Christus Consolator (1888), Christus erscheint dem Thomas (1892), Joseph mit dem kleinen Jesus und Kommt her zu mir, die ihr mühselig und beladen seid (1898), weiter die Genrebilder: Musikunterricht, die böse Gans[1]), der Aufschneider, die Geschäftsfreunde und das Ei des Columbus. Ausserdem existieren einige sehr hübsche Genrebilder von Zimmermann. — Paul Martin gehört einer älteren Generation an. Er ist am 17. August 1821 in Kaiserslautern geboren, studierte unter Delaroche und Gleyre, in deren Stil er zuerst malte. Später entwickelte er sich zum Piloty-Jünger und bekam auch einige Staatsaufträge und endete schliesslich als Genremaler behaglichsten Stils. — Als Persönlichkeit stand Martin bis zuletzt bei der Münchner Künstlerschaft in hohen Ehren. — Hugo Degenhard ist nur 35 Jahre alt geworden. Als Landschaftsmaler und Radierer berechtigte er durch seine eifrige Naturwiedergabe zu den besten Erwartungen.

Kopenhagen. Am 12. November verstarb hier der Bildhauer Professor Th. Stein, der eine Anzahl bekannter Denkmäler geschaffen hat, u. a. die vor dem Königl. Theater stehende Statue Holbergs. Stein's Kunstweise bewegte sich in Thorwaldsen Bahnen.

PERSONALIEN

Madrid. Soeben wurde José Villegas als Nachfolger von Alvarez zum Direktor des Prado-Museums berufen. Für das römische Kunstleben bedeutet das einen herben Verlust; denn Villegas spielte hier seit dreissig Jahren eine der glänzendsten Rollen.

Dresden. Professor Eugen Bracht hat den Ruf an die Dresdner Kunst-Akademie angenommen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Im Königlichen *Kunstgewerbe-Museum* sind *Bildstickereien* von Frau *Henriette Mankiewicz* aus Wien ausgestellt. Es sind nicht wie in früheren Jahren grosse Tableaux, sondern Bilder kleineren Umfanges, Blumenstücke, teils nach frischem Wachstum, teils nach Sträussen, die in Prachtgefässen geordnet sind. Die meisterhaft ausgeführten Bilder, von denen zwei für die Handarbeitsschule des Viktoria- und Albert-Museums in London bestimmt sind, sind im Schülersaale, hinter dem Goldsaale, ausgestellt. — Des ferneren zeigt der Lichthof des Kunstgewerbe-Museums zur Zeit eine Reihe von plastischen Arbeiten von Hermann Obrist, in denen das selbständige moderne Empfinden dieses geschätzten Künstlers wieder sich aufs Trefflichste verkörpert findet.

Paris. Das Museum des Louvre ist in Besitz zweier bemerkenswerter Legate gelangt. Das erste stammt von Herrn Casati und besteht aus einem sehr wertvollen Gobelin, Hektor und Andromeda darstellend. Ferner erhielt das Museum einige bemerkenswerte Stücke aus dem Nachlass des Herrn Rochard, und zwar zwei prächtige Gobelins des 17. Jahrhunderts und einige erlesene Möbel- und Bronzestücke verschiedener Zeit.

---

1) Früher in der »Zeitschrift für bildende Kunst« als Radierung erschienen.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN

Wien. Der Unterstützungsverein an der Akademie der bildenden Künste feiert in den nächsten Tagen sein fünfundzwanzigjähriges Bestehen. Er hat in dieser Zeit so viel Gutes gestiftet, dass er das Recht besitzt, ein Jubiläum zu begehen. Ein Blick in den eben ausgegebenen Rechenschaftsbericht für 1901 genügt, dies zu erkennen. Im Laufe von 25 Jahren hat der Verein, der aus kleinen Anfängen emporwuchs, nicht weniger als 82 702 Kronen an Unterstützungen ausgegeben und besitzt gegenwärtig ein Vermögen von 78 200 Kronen. Er vermittelt auch Lektionen. Obmann des Vereines ist gegenwärtig Professor Eduard von Lichtenfels.

DENKMÄLER

Bonn. Unter den Modellen für das Kekulé-Denkmal sind die beiden von Professor Küppers und Hans Everding als die besten befunden und die beiden Künstler nochmals zur engsten Preisbewerbung aufgefordert worden.

Linz. Im nächsten Frühjahr wird hier ein Denkmal Adalbert Stifter's aufgestellt werden, dessen Modell, vom Bildhauer Ratansky geschaffen, sich schon in der Giesserei befindet.

VERMISCHTES

Abgüsse von Verrocchio's Reiterstatue des Colleoni stellt zur Zeit die Gipsgiesserei der Kgl. Museen in Berlin her. Damit ist allen Museen Gelegenheit geboten, unter günstigen Bedingungen — zum Preise von 4000 M. etwa — einen Abguss dieses bedeutendsten Reiterstandbildes der Renaissance zu erwerben. Da die Gussform nicht bewahrt werden wird, können nur diejenigen Gesuche Berücksichtigung finden, die in der *nächsten* Zeit an die Generalverwaltung der Königl. Museen gerichtet werden.

St. Petersburg. Die Restaurierungsarbeiten in der Isaaks-Kathedrale sind bedeutend gefördert worden. Die verräucherten und getrübten Gemälde von Brüllow, Schebujew, Bruni, Bassin und Neff treten wieder klar hervor. Viele Besucher strömen jetzt in die Kathedrale, um die sichtbar gewordenen Kunstwerke zu bewundern. — *Ilja Repin* arbeitet gegenwärtig an einem grossen Gemälde, welches die Plenarsitzung des Reichsrats in dem Runden Saale des ehemaligen Palais der Grossfürstin Maria Nikolajewna darstellt.

Berlin. Albert Krüger hat als Vereinsgabe des Deutschen Kunstvereins für 1901 ein farbiges Blatt nach Böcklin's »Schweigen im Walde« geschaffen, das höchst bemerkenswert zu sein scheint. Da wir das Blatt selbst nicht gesehen haben, berichten wir, was wir darüber in der »Nat.-Ztg.« gelesen haben: Das Blatt macht den Eindruck eines Holzschnittes Clair obscur, ist aber mit Anwendung von drei Platten aus Letterngut, der Metallmischung, welche die Buchdruckertypen liefert, hergestellt worden. Zur Anwendung von Metallplatten statt der Holzstöcke wurde Krüger durch den Umstand veranlasst, dass Holzplatten in diesem Massstabe nicht beständig die gleiche Grösse haben, sondern nach dem jeweiligen Feuchtigkeitsgehalt der Luft etwas grösser oder kleiner werden, wodurch das Passen der Platten untereinander sehr erschwert, ja oft fast unmöglich gemacht wird. Die Benutzung der Tonplatten bietet die Möglichkeit, die schwarz gedruckte Platte (die Zeichnungsplatte) einfacher und derber zu behandeln. Durch diese freiere Art der Strichführung wird die den modernen Illustrationsholzschnitten eigentümliche Glätte vermieden und die Arbeit bekommt einen persönlicheren, ausgesprochen graphischen Charakter.

Charkow. Es ist beschlossen worden, hier eine Kunstschule zu errichten.

BERICHTIGUNG

zu Nr. 5 der Kunstchronik.

In der Notiz über die Galerie Lindenau in Altenburg Spalte 79, Zeile 5, soll es heissen: Saracini statt Laracini und auf Spalte, 80 Zeile 18: Porta Tufi statt Tusi.

Inhalt: Vom Victor Emanuel-Denkmal in Rom. Von G. v. Graevenitz. — Neues aus London. Von O. v. Schleinitz. — Zwei neue Kunstgeschichten. — München, Degenhard †, Zimmermann †, Martin †; Kopenhagen, Stein † — Madrid, Alvarez, Direktor des Prado; Dresden, Bracht berufen. — Berlin, Kunstgewerbemuseum; Paris, Legate des Louvre — Wien, Unterstützungsverein der Akademie. — Bonn, Kekulé-Denkmal; Linz, Stifter-Denkmal. — Abgüsse von Verrocchio's Colleoni; Petersburg, Restaurierung der Isaaks-Kathedrale; Berlin, ein neues Blatt von Krüger; Charkow, eine neue Kunstschule. — Berichtigung. — Anzeigen

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 8. 12. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EIN MODERNER KUNSTFORSCHER

In einem Aufsatze des Jahrbuchs der Königlich Preussischen Kunstsammlungen (1901, S. 115 ff.) hatte ich bei der Veröffentlichung eines kürzlich für die Berliner Galerie erworbenen, bisher unbekannten Bildnisses des Jan van Eyck die »kritische Studie« des Dr. Voll über diesen Künstler auf die Art der Kritik und Kunstbetrachtung ihres Verfassers näher untersucht. Herr Voll, dessen Kritiken über alte wie über neue Kunst an Rücksichtslosigkeit gegen Forscher und Künstler ihresgleichen suchen, war durch meine Blossstellung seiner Art so betroffen, dass er wiederholt mit gerichtlicher Verfolgung drohte, wenn das Jahrbuch eine geharnischte Berichtigung von ihm nicht sofort, buchstäblich und an hervorragender Stelle aufnähme. Nachdem ihm dies einfach abgeschlagen worden, scheint Herr Voll durch einen Advokaten belehrt worden zu sein, dass er noch nicht immun sei und sich das gefallen lassen müsse, was er selbst fortwährend gegen jeden Künstler oder Kunstforscher sich herausnimmt. Er hat daher seine »Berichtigung« schliesslich unter dem Titel »Beiträge zur Eyck-Forschung« in der geduldigen »Allgemeinen Zeitung« niedergelegt, deren Kunstreferent er seit mehreren Jahren ist.

Diese Beiträge beschränken sich in der Hauptsache darauf, dass der gekränkte Verfasser des Eyck-Buches behauptet, ich hätte ihn nicht verstanden oder falsch citiert. Er hebt verschiedene Punkte heraus, um mich ad absurdum zu führen; fast ausschliesslich sehr untergeordnete Punkte, bei denen er wieder in seiner sophistischen Weise operiert, um nachzuweisen, dass mein Aufsatz »äusserst flüchtig sei, was in kunsthistorischen Kreisen kaum überraschend klingen könnte«. Hier einige seiner »Belege«!

Voll will nicht gesagt haben, dass er die Madonna des Kanzlers Rollin vor das Jahr 1425 setze; wie verträgt sich damit sein Ausspruch (S. 73): »für die Rollin-Madonna bestätigt sich ebenfalls die Vermutung, dass sie — noch in das zweite Decennium des 15. Jahrhunderts falle«. Das heisst doch nach Adam Riese zwischen 1410 und 1420? Ich hätte also sagen müssen: Voll setzt die Rollin-Madonna nicht nur vor 1425, sondern schon zwischen die Jahre 1410 und 1420!

Voll verteidigt sich gegen meine Behauptung, dass er Ludwig Scheibler als Forscher über Jan van Eyck und seine Nachfolger nicht einmal erwähnt hätte: er behauptet, dies hätte er gethan durch Nennung seines Namens bei einem Bilde der Dresdner Galerie. Ich hätte hinzufügen müssen: Voll nennt Scheibler einmal und zwar — um ihn lächerlich zu machen!

Voll citiert als ein »äusseres, aber sehr deutliches Zeichen für die unfreie Befangenheit, mit der die Frage der Jugendwerke des Jan van Eyck von den Freunden der durch sie zu stützenden Berliner Kreuzigung behandelt wird,« dass Max Friedländer dieses Bild durch die Übertragung auf Leinwand als »entstellt« bezeichnet hat (in Wahrheit sagt dieser: »ein wenig beschädigt«!), während ich von den beiden Petersburger Bildern, die in der gleichen Weise von Holz auf Leinwand übertragen seien, die wunderbare Erhaltung rühme. Als ob durch Restauration nicht das eine Bild beschädigt, das andere aber gerade in seiner ursprünglichen Schönheit wieder zur Geltung gebracht werden könnte! Da Herr Voll in seiner neuen Würde mit dem bekannten Restaurator der Pinakothek, Professor Hauser, in Beziehung treten muss, so wird er sich von ihm darüber und über manche Frage der Restauration und Malerei hoffentlich noch belehren lassen. Die Übertragung von Holz auf Leinwand nennt Voll »die fürchterlichste Prüfung, die es für ein Bild nur giebt« — fürchterlicher, als in die Behandlung des Herrn Voll zu fallen?

In ähnlicher Weise sucht Voll noch in einigen anderen untergeordneten Punkten seinen Lesern ein X für ein U zu machen. Er bespricht dann des Langen und Breiten das Hermannstädter Porträt, wobei er zwar zugiebt, dass er sich früher in der Datierung um die Kleinigkeit eines halben Jahrhunderts geirrt habe, aber trotzdem recht haben will. Zum Schlusse sucht er das kürzlich von unserer Galerie erworbene Eyck-Bildnis eines Mannes mit dem goldnen Vliess zu verdächtigen: »es werden doch zunächst wohl diejenigen — es sind ihrer nicht wenige — recht haben, die darin lediglich eine Arbeit aus Eyck's Zeit, unwürdig des grossen für sie vorgeschlagenen Namens, sehen«. Wer sind diese »nicht wenigen«? Ausser Herrn Voll hat niemand diese Meinung ausgesprochen, und ich habe nur Äusserungen der grössten Bewunderung über das Bild gehört, das jeder als einen Eyck anerkennt.

Auf den Kern meiner Kritik hütet sich Herr Voll auch nur mit einem Worte einzugehen; diese indirekte Anerkennung freut mich von ihm. Leider hat er dadurch nicht gelernt; denn die Sucht nach Neuem, das Streben, das Gegenteil des bisher Gültigen zu behaupten, das am meisten Bewunderte am tiefsten in den Staub zu ziehen, das Fehlen des Sinnes zur Erkennung des eigentlich Künstlerischen im Kunstwerk und die Ersetzung einer wirklichen Kritik durch allgemeine Redewendungen und Sophismen: alle diese Eigenschaften, welche die »kritische Studie« über Jan van Eyck charakterisieren, kennzeichnen in gleichem Masse die neueren Arbeiten des Herrn Voll über alte Kunst. In seinen »Kritiken« und »Beiträgen« in der »Allgemeinen Zeitung« und in der »Frankfurter Zeitung« wie im Text zu einem populären Kunstbuch hat er sich im Laufe dieses Jahres über Rubens, Rembrandt, Velazquez, Verrocchio, über altdeutsche und altniederländische Maler und Bildhauer u. a. m. verbreitet; wie die Biene in der Fabel fliegt er von Blume zu Blume, doch nicht um den Honig, sondern um das Gift daraus zu saugen. Dass solche Feuilletons in einer politischen Zeitung heutigen Tags nicht mehr sehr kritisch betrachtet werden, ist leider richtig; Voll giebt sich aber doch den Anstrich strengster Wissenschaftlichkeit, kanzelt von oben herunter alles ab und übt eine »vernichtende Kritik«, vor allem an dem, was jedem bisher als besonders herrlich und unzweifelhaft schien. So bringt er es fertig, dem Velazquez das kostbare Bildnis der »Dame mit dem Fächer« in der Wallace-Collection abzustreiten und es für ein mässiges Machwerk zu erklären und dabei selbstverständlich auch Velazquez' bekannte Bilder der »Frau am Stuhl« und der Prinzessin Maria Anna von Spanien in der Berliner Galerie für falsch zu erklären. Was Berlin an Bildern und Skulpturen von Verrocchio besitzt, hat natürlich schon deshalb mit Verrocchio oder mit Kunst überhaupt nichts zu thun; aber auch die Marmorbüste des Bargello: das junge Mädchen mit den Blumen im aufgenommenen Gewand, die jeder als eine der schönsten Frauenbüsten des Quattrocento bewundert, ist nach Voll weder von Verrocchio noch gar von Leonardo, sondern überhaupt kein beachtenswertes Kunstwerk! Was würde wohl der von Voll mit Recht als Kenner hochgeachtete aber leider sehr wenig beachtete Adolf Bayersdorfer, der in dieser Büste eines der edelsten Werke der Porträtplastik überhaupt erkannte, zu solchem Urteil gesagt haben? Da er die abschätzige Kritik des Eyck'schen Mannes mit den Nelken als einen »Leibschaden« von Dr. Voll zu bezeichnen pflegte, so wäre ihm dieses Urteil sicher als ein Krebsschaden an der Seele Voll's erschienen!

Als Berichterstatter verschiedener Zeitungen hat sich Herr Voll auch über die Münchener Renaissanceausstellung des verflossenen Sommers verbreitet. Wenn er dabei in seiner Kritik ganz ungewöhnliche Missgriffe gemacht hat, so mag er sich damit entschuldigen, dass er über gar zu viele Sachen sprechen musste, von denen er vielleicht selbst nicht einmal behaupten wird, dass er etwas davon verstünde; aber einzelne hingeworfene Bemerkungen, mit denen er interessante Perspektiven für spätere »kritische Studien« eröffnet, verdienen doch unterstrichen zu werden. So orakelt Herr Voll, dass »durch diese Ausstellung verschiedene noch ganz unbekannte Meister durch klare, zuverlässige, alte Inschriften der Vergessenheit entrissen wurden«, während dies wohl kaum in einem einzigen Falle zutrifft. Gelegentlich eines holländischen Porträts unter dem Namen Jan Vermeer van Delft, mit dem es nichts zu thun hat, wird dieser Künstler als »zur Zeit noch immer so berühmt« genannt; wir dürfen also demnächst wohl eine Studie erwarten, in der Voll uns beweist, dass der Delft'sche Vermeer nur ein sehr mittelmässiger Künstler war! Der Meister Hans von Schwaz, den Dr. Friedländer aufgestellt und überzeugend nachgewiesen hat, wird als »sagenhaft« bezeichnet. Für Lucas Cranach hat Herr Voll eine »fruchtbare Schule«, für den Brügger Meister Gerard David die Arbeitsgemeinschaft mit dem Antwerpener Joachim Patinier entdeckt. Die bedeutungsvollste Aussicht eröffnet die wiederholte Betonung, dass der Lukasaltar des Roger van der Weyden in der Münchner Pinakothek wohl kein authentisches Werk dieses Meisters sei; wird Herr Voll von solchen Gesichtspunkten aus jetzt den Katalog der Pinakothek »kritisch« durcharbeiten?

Herr Voll scheint kraft seiner neuen Würde sich auch für verpflichtet zu halten, als Kollege meine Thätigkeit als Museumsdirektor zu kritisieren und zu verdächtigen. Er wundert sich darüber, dass mein Eyck-Aufsatz »so ganz auf die Berliner Galerie zugeschnitten sei«. Muss nicht aber jede Studie über die Brüder van Eyck die Berliner Galerie in erster Linie berücksichtigen, da sie fast die Hälfte aller ihrer beglaubigten Bilder besitzt? Und liegt es für mich nicht nahe, ja bin ich nicht verpflichtet, nachdem ich mit der Leitung der Berliner Galerie seit 30 Jahren betraut bin, in erster Linie gerade die Bilder dieser Sammlung zu berücksichtigen? Zwingt mich nicht zudem Herr Voll selbst, gerade auf diese Bilder besonders einzugehen, indem er nicht nur bei seiner Eyck-Studie, sondern bei jeder möglichen und unmöglichen Gelegenheit sich einen Beruf daraus macht, die Gemälde unserer Galerie, namentlich die neueren Erwerbungen, schlecht zu machen? — Voll hofft den »Glauben an meine Objektivität dadurch erschüttern« zu können, dass er mir unterschiebt, ich hätte in Bezug auf die Ankäufe wirklicher oder angeblicher van Eyck's in unserer Galerie »etwas zu verheimlichen«. Nun, ich glaube, dass ich niemals aus meinem Herzen eine Mördergrube gemacht habe und dass meine Thätigkeit an den Museen völlig offen daliegt. Es ist mein Grundsatz und war der meines Kollegen und Vorgängers Julius Meyer, Gemälde nicht ihres Namens, sondern ihres künstlerischen Wertes halber zu kaufen. So ist auch die Burleigh-Madonna nicht etwa gekauft, weil sie Jan van Eyck hiess, sondern weil sie ein kostbares Bild ist. Ihre Erwerbung scheint uns daher auch heute keineswegs ein »schlimmer Reinfall, worüber man nur sehr leise spricht«, wie Herr Dr. Voll sich ausdrückt; ich freue mich dieses

Besitzes für unsere Galerie noch ebenso sehr wie zur Zeit der Erwerbung, obgleich ich, da ich als Direktor der Skulpturenabteilung zur Zeit der Versteigerung in Italien war, die Ehre der Erwerbung nicht für mich in Anspruch nehmen kann. Dadurch, dass Herr Voll die Burleigh-Madonna für »klein und nüchtern« erklärt, bringt er die bisherige Bewunderung nicht aus der Welt.

Mein Verschulden ist freilich der Ankauf des »segnenden Profilchristus« (um mit Dr. Voll zu reden), den ich für wenige Pfund Sterling nicht als van Eyck, sondern als archäologische Kuriosität wegen seines Zusammenhangs mit dem »namhaft langweiligen Rex Regum« von Jan van Eyck und wegen der Beziehungen beider zu der berühmten Vera Ikon des Vatikans und seiner zahlreichen Nachbildungen erworben habe. Dass ich die Frage aufgeworfen habe, ob uns auch in diesem Bildchen das Bruchstück eines Werkes von Jan van Eyck erhalten sei, rechne ich mir keineswegs zu einem Verbrechen an, obgleich die Eyck-Forschung die Frage ablehnend beantwortet hat und ich mich selbst von der Richtigkeit dieser Ablehnung überzeugt habe. Als das, was dieses Bildchen gekauft ist, behält es trotzdem seinen vollen Wert. Überhaupt wird man niemandem einen Vorwurf daraus machen, dass er einmal seine Ansicht über irgend ein Kunstwerk ändert und seinen Irrtum offen eingesteht. Bedauerlich und für jede Forschung verhängnisvoll ist vielmehr das eigensinnige Festhalten an einmal ausgesprochenen Ansichten, an allen Entdeckungen und eingebildeten Entdeckungen, hinter die man wohl gar noch ein Kreuzchen macht, um sich die Unsterblichkeit zu sichern. Über solche Kreuzesritter wird mit der Zeit unbarmherzig das Kreuz geschlagen! Am häufigsten wird man sich reformieren müssen, wenn man wiederholt Kataloge von grossen und sehr verschiedenartigen Kunstsammlungen zu bearbeiten hat; denn nicht jeder ist, wie Dr. Voll, in der glücklichen Lage, alles zu verstehen. Ebenso sehr wird man sich dabei aber hüten müssen, jede Kritik, jede sogenannte Entdeckung über ein altes Kunstwerk sofort bei der Bestimmung desselben zu acceptieren.

Zum Schlusse acceptiert Herr Voll aus vollem Herzen eine Bemerkung meines Aufsatzes, dass nämlich von »einzelnen ernsten und tüchtigen Forschern« sein Buch warm empfohlen sei; »ich denke, das darf man Bode aufs Wort glauben« — so schliesst er stolz seinen neuesten Beitrag zur Eyck-Forschung. Ich fürchte, dass er wenig Recht mehr dazu hat, und dass diese Bewunderer inzwischen doch etwas irre geworden sind an ihrem Helden, nach dem, was mir einer dieser Herren selbst gestanden hat. Die Aufführung von Leidenschaften, wie das Hetzen gegen eine preussische Anstalt und die herostratischen Angriffe gegen berühmte Kunstwerke, sichert Herrn Voll ja einen Erfolg in gewissen Kreisen, aber ob er an diesem allein auf die Dauer Freude haben wird? Es ist noch nicht so lange her, dass eine andere »kritische Studie« in weitesten Kreisen das grösste Aufsehen erregte; Max Lautner's Buch: »Wer ist Rembrandt?« verdankte der Empfehlung eines Professors der Kunstgeschichte seine Veröffentlichung mit Hilfe einer reichen Staatsunterstützung; seine Entdeckung wurde von verschiedenen berühmten Kunsthistorikern »sympathisch« oder begeistert aufgenommen, und Forscher und Kritiker belagerten die »sogenannten Rembrandts« unserer Galerie, um mit Lupen auf den Nasen, Bäuchen und anderen unmöglichen Stellen die »latenten« Inschriften F. Bol zu entdecken. Und heute nach zehn Jahren? Wer von diesen Herren würde da noch gern an diesen furor teutonicus erinnert! *W. BODE.*

PARISER BRIEF

Der vor drei Jahren verstorbene Maler Gustav Moreau hat sein Haus in der Rue Rochefoucauld samt den darin befindlichen Gemälden und Zeichnungen der Stadt Paris hinterlassen, damit man daraus ein Museum herrichte. Diese Einrichtung ist jetzt vollendet und das neue Museum dem Publikum geöffnet. Moreau's ausserordentlich geräumiges, in zwei Stockwerken übereinander gelegenes Atelier enthält die grösseren Gemälde und eine grosse Anzahl Skizzen, drei oder vier kleinere Räume im Erdgeschoss sind für Zeichnungen und Skizzen hergerichtet worden. In dem neuen Museum ist vor allen Dingen die überaus praktische Anordnung zu loben, welche es ermöglicht, in verhältnismässig beschränktem Raume mehr als tausend grosse und kleine Arbeiten zu zeigen. Ringsum sind in allen Räumen des Museums die Wände hohl und enthalten in zehn- und zwölffach übereinander liegenden, in Angeln drehbaren Rahmen unzählige Zeichnungen und Ölfarbenskizzen. Die Sache ist so raffiniert und überraschend arrangiert, dass man sich fast in dem Zauberkabinett eines Tausendkünstlers wähnt, der aus anscheinend leeren Hüten eine endlose Reihe von Gegenständen zieht. Man drückt auf einen Knopf an der Wand neben einem Gemälde, und alsbald öffnet sich eine breite Thüre, hinter der zehn oder zwölf dicht anliegende weitere Thüren erscheinen. Alle diese Thüren oder Rahmen sind auf beiden Seiten mit Zeichnungen und Bildern bedeckt und lassen sich umdrehen, wie man die Blätter eines Buches umwendet. Es wäre sehr zu wünschen, dass die Leiter des Louvre dieses praktische System adoptierten und mit seiner Hilfe die vielen tausend Zeichnungen der grössten Meister, welche jetzt keines Menschen Auge erfreuen, dem Publikum zugänglich machten. Im Louvre, der mehr als dreissigtausend Handzeichnungen berühmter Meister besitzt, sind nur etwa vierhundert in Glas und Rahmen aufgehängt und sichtbar, weil eben der Platz nicht ausreicht. Mit dem nun für die Arbeiten Moreau's angewandten System aber könnte man in den vorhandenen Sälen des Louvre mit Leichtigkeit den grössten Teil oder gar alle Zeichnungen, die sich im Besitze des Museums befinden, unterbringen.

Von dem Arrangement abgesehen, wird der Besucher des Moreau-Museums am meisten durch den unheimlichen Fleiss des verschiedenen Malers in Erstaunen gesetzt. Dass jemand so und so viele Quadratmeter Leinwand mit Farbe bedeckt, sei diese Fläche auch noch so gross, braucht uns gerade nicht in Erstaunen zu setzen, aber wenn dabei das sorgfältig ausgeführte Detail des Beiwerkes den ganzen Raum überzieht, kann man sich doch einer staunenden Ehrfurcht nicht erwehren. Moreau's Stärke liegt in dieser bis aufs äusserste getriebenen Vollendung des Beiwerkes. Die Gewänder seiner Figuren sind mit kostbaren Stickereien in seltsamen Mustern bedeckt, die Architektur ist aus den Tempeln Indiens, Chinas und Japans zusammengetragen und mit griechischen, gotischen und arabischen Reminis-

cenzen gewürzt, jeder Stuhl ist mit phantastischen Tierköpfen geschmückt und mit seltsam leuchtenden Edelsteinen besetzt. Der ganze Fussboden, die Wände und Decken sind mit einer durch sorgfältige geometrische Berechnungen in Schranken gehaltenen exotischen Phantasie aufs üppigste herausgeputzt und gleichen den Zauberschlössern ausschweifender Märchenerzähler des fernen Ostens. Die feenhaften Räume der granadinischen Alhambra sind armselige, nackte und kahle Räume neben diesen Phantasiegebilden Moreau's. Überall hat der Maler nach absonderlichen und bizarren Formen gesucht, bei den Azteken Amerikas und in den alten ägyptischen Städten, in Hellas und in Rom, in den arabischen Schlössern und in den gotischen Kathedralen, in den Schnitzereien der afrikanischen Neger und in den unterirdischen Felsentempeln Indiens, in den byzantinischen Kirchen und in den persischen Moscheen, und aus all dem hat er ein ebenso seltsames wie reiches und überraschendes Ensemble gestaltet, dessen Anblick uns in eine weit entlegene Märchenwelt entführt.

Diese überreiche Ausstattung seiner Gemälde mit fremdartigen Elementen scheint mir die Stärke Moreau's zu sein. Die Allegorien, die seine Bilder darstellen, sind zum Teil ziemlich banal in der Idee, zum Teil verworren und unverständlich und mögen wohl kaum die glücklich geschwundene Vorliebe für derartige Bilderrätsel von neuem beleben. Der mysteriöse Ausdruck, den er seinen Gesichtern giebt, erreicht lange nicht die geheimnisvolle Gewalt der ägyptischen Sphinx oder der Mona Lisa Leonardo's, und alles in allem ermüdet der Anblick so vieler Arbeiten, die sich äusserlich wie innerlich sehr ähnlich sind, gar bald. So lange man nur eines dieser geheimnisvollen Augenpaare gesehen hat, sucht man das in ihnen verborgene Mysterium zu entdecken, nachdem man aber den nämlichen Ausdruck auf hundert und mehr Bildern wiederfindet, giebt man sich mit dem Schlusse zufrieden, dass nichts dahinter stecke. Ebenso wirkt das peinlich ausgeführte und die ganze Bildfläche überwuchernde Detail, das uns auf dem ersten Bilde anmutete wie eitel Geschmeide vom kostbarsten Material und von der erlesensten Form, zuletzt nur noch wie eine müssige Spielerei, wenn wir wieder und wieder die gleichen oder doch sehr ähnlichen Phantastereien erblicken. Das hindert nicht, die grossen technischen Qualitäten Moreau's anzuerkennen, der ein ebenso genauer und tüchtiger Zeichner wie interessanter Kolorist war. Aber diese Qualitäten werden von dem bewussten und gewollten Obskurantismus der Ideen und von dem allzu üppig wuchernden Ornamente erstickt oder zurückgedrängt.

Von zwei Ausstellungen bei Petit und bei Silberberg in der rue Taitbout ist wenig zu sagen. Bei Petit stellt die »Künstlergesellschaft Paris-Provence« aus, die anscheinend fast ausschliesslich aus Amateuren besteht. Kein einziges ihrer Mitglieder verdient hier Nennung. Dagegen ist die Ausstellung bei Silberberg, wenn sie auch nichts Hervorragendes enthält, reich an guten und tüchtigen Arbeiten, und es giebt hier wenigstens keine Liebhaberarbeiten. Ich erwähne die michelangelesken Köpfe von Anquetin, die gut beobachteten Volksscenen von Piet, die hübschen Abendstimmungen von Francis Jourdain, die Pariser Strassenbilder von Lempereur und Le Pan de Ligny und die von nervösem Grossstadtleben durchbebten Zeichnungen von Dethomas. In der Galerie des artistes modernes in der rue Caumartin haben zwei Maler Sonderausstellungen veranstaltet: Abel Truchet zeigt eine Anzahl Pariser Strassenbilder, zumeist sehr gut beobachtete und mit Frische wiedergegebene Scenen, denen auch die künstlerischen Qualitäten der interessanten Farbenstimmung nicht fehlen; Alexander Nozal ist mit einer Reihe von Landschaften aus den Pyrenäen, den Alpen, den Cevennen und weiterhin aus der Umgegend von Paris und aus der Bretagne erschienen. Das Hochgebirge interessiert ihn offenbar am meisten, und einige dieser rotleuchtenden Gletscher sind ausgezeichnete Arbeiten, wenn sie sich auch nicht über die seit mehreren Menschenaltern üblichen Alpenbilder erheben.

Von der Beteiligung mehrerer bekannter Künstler an einer Ausstellung von Spielsachen habe ich schon in meinem letzten Berichte beiläufig gesprochen. Ausser dem Affen Fremiet's ist da eine zierliche Puppe von Gérôme, zwei kleine Tänzerinnen von Coutan und ein doppelseitiger Soldat von Detaille zu sehen. Mit Ausnahme des Soldaten und vielleicht auch des neulich schon beschriebenen Affen sind diese Dinge keine Spielsachen für Kinder. Die Puppe Gérômes ist ganz einfach ein reizendes modernes Tanagrafigürchen, das die Käufer wohl in ihrem Salon aufstellen, sicherlich aber nicht ihren Kindern zum Spielen geben werden, und ebenso ist das Tänzerinnenpaar Coutan's kein Spielzeug, sondern eine köstliche Nippesfigur. Die Bemühungen der Künstler kann man also in diesem Falle für verfehlt erklären, aus dem nämlichen Grunde, aus dem ihre Gebrauchsgegenstände zu allermeist nichts taugen. Fast alle die Gefässe aus Glas, Steingut und sonstigem Material und beinahe alle andern von Künstlern hergestellten und in den Salons ausgestellten Gegenstände, die sich als Erzeugnisse der angewandten Kunst bezeichnen und vorgeben, unsern Hausrat veredeln und verschönern zu wollen, sind ausschliesslich zum Anschauen und zum Bewundern gut, lassen sich aber nicht gebrauchen. Diesen künstlerischen Spielsachen geht es ebenso. Der Soldat Detaille's mag wohl die Jungen amüsieren, aber nicht mehr als irgend ein anderer Hampelmann, und wenn er vor den gewöhnlichen Hampelmännern die korrekte Zeichnung und die richtige Wiedergabe aller Uniformteile voraus hat, so fehlt ihm das Leben nicht weniger als ihnen. Trotzdem scheint Detaille mit diesem Resultat sehr zufrieden, denn er schlägt vor, man möge den Einfluss der Künstler auch auf andern Gebieten geltend machen und zunächst Preise für künstlerische Geschäftsschilder aussetzen. Ohne Zweifel wäre auf diesem Gebiet in der That viel zu machen, und in früheren Zeiten haben ja Leute wie Brouwer gewissermassen von der Anfertigung solcher Schilder gelebt. Allen den verschiedenen Gewerben lassen sich vorzüglich malerische Seiten abgewinnen, und das Bild unserer Strassen könnte auf diese Art nur verschönert werden. Indessen wird sich auch hier der bei allen diesen Unternehmen bald bemerkbare Haken einstellen: ein gewöhnlicher Hausmaler stellt ein solches Schild für den zehnten Teil des Preises her, den ein Kunstjünger fordern würde, und das von dem ersteren gemalte Schild würde seinem geschäftlichen Zweck vermutlich ebensogut entsprechen, wie das Kunstwerk des zweiten. Trotzdem verdient die Anregung Detaille's allen Beifall, und es ist ja nicht ausgeschlossen, dass die Stadt durch Zahlung von Preisen die Geschäftsleute zur Anbringung künstlerischer Schilder bewegen kann. Übrigens sei noch erwähnt, dass die Ausstellung der Spielsachen zu dem Vorschlage geführt hat, die durch Preise ausgezeichneten Gegenstände in das Musé Galliera zu bringen und daselbst einen Saal für Spielsachen einzurichten.

Im Louvre arbeitet man augenblicklich eifrig an der neuen Einrichtung der Säle im oberen Stockwerke, wo die durch die Aufnahme der Möbel im vorigen Jahre aus dem ersten Stock verdrängten Zeichnungen Unterkunft finden sollen. Zwei der neuen Säle sollen dann als Ausstellungsräume benutzt werden, worin man von Zeit zu Zeit die neuen Anschaffungen zeigen will. Das neulich im Schlosse von Compiègne entdeckte Gemälde von Rembrandt, eine Vorarbeit zu den im Louvre befindlichen »Jüngern von

Emaus«, soll ebenfalls nächstens seinen Platz erhalten und dem Publikum zugänglich gemacht werden.

K. E. SCHMIDT.

BÜCHERSCHAU

Dr. Emil Schäffer, Die Frau in der venezianischen Malerei. München 1899, Bruckmann (geb. 9 M.).

Dieses Erstlingswerk eines jungen Kunstgelehrten behandelt die malerische Darstellung der Frauen in der venezianischen Kunst. Im Gegensatz zu den meisten Erstlingsarbeiten, die eine kritische Bearbeitung eines einzelnen Meisters oder eines engeren Gebietes in der Regel bieten, sucht Schäffer kühn ein grosses kulturgeschichtliches Gemälde zu entrollen. Er verbirgt die kritische Grundlage seiner Arbeit, um in grossen, sicheren Strichen aus seinen Einzelstudien ein Gesamtbild des venezianischen Frauenlebens zu schaffen. Er giebt es in einer poetischen, zuweilen vielleicht etwas überschwänglichen Sprache. Schäffer hat damit ein sehr anregendes und angenehm zu lesendes Buch geschrieben, das ein umfassendes Studium der kunstgeschichtlichen und litterarischen Quelle auf dem in Frage kommenden Gebiete erkennen lässt. Er selbst bezeichnet es als einen Versuch, und es darf als solcher wohl als gelungen gelten. Vielleicht ist es auch im weiteren Sinne als ein Versuch Muther's zu bezeichnen, seine Schüler als Abschluss der Universitätsstudien nicht nur wie üblich einen Beleg dafür liefern zu lassen, dass sie wissenschaftliches Material wissenschaftlich zu bearbeiten verstehen, sondern auch von der litterarischen Begabung ihres gerade darin hervorragenden Meisters Nutzen zogen. Ob es freilich wünschenswert ist, die Studierenden vorzugsweise nach dieser Richtung hin geschult von der Hochschule zu entlassen, darüber wird geteilte Meinung herrschen. Leider hat Muther nicht verhindern können, dass der Autor ihn in der Widmung als »den grossen, lieben Meister« gefeiert hat. Die Verehrung des dankbaren Schülers hätte sich wohl etwas geschmackvoller ausdrücken lassen.

PERSONALIEN

Rom. Der Bildhauer *Mariano Benlliure* wurde an Stelle von José Villegas zum Direktor der spanischen Akademie in Rom ernannt.

Dresden. Dem hiesigen Architekten *Wilhelm Kreis* ist für seine glänzende architektonische und dekorative Ausgestaltung der Mittelhalle des Ausstellungspalastes bei der Internationalen Kunstausstellung in Dresden 1901 auf einstimmigen Beschluss der Preisrichter hin die grosse goldene Plakette verliehen worden. ∞

WETTBEWERBE

Berlin. Das *Landesausstellungsgebäude* soll umgebaut werden. Zu diesem Zweck ist ein Wettbewerb unter den Mitgliedern der Vereinigung (der) Berliner Architekten ausgeschrieben worden. Einlieferungsfrist: 15. Januar 1902. Drei Ehrengaben als Preise.

München. Eine neue Münchner Kunstzeitschrift »Die Werkstatt der Kunst«, die vornehmlich den Interessen der Künstler dienen will, hat ein *Preisausschreiben* erlassen; es sind 300 Mark für die beste Arbeit ausgesetzt, die kurz und bündig darlegt, welchen Rechtsschutz die Arbeit des bildenden Künstlers geniesst. Preisrichter sind ausser dem Redakteur und Verleger des Blattes zwei praktisch thätige Juristen, deren Namen nicht genannt werden. (Berl. T.)

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Aachen. Am 26. November wurde das städtische Suermondt-Museum nach seiner Übersiedlung in das ehemalige Cassalette'sche Palais neu eröffnet. Es enthält in 34 Ausstellungsräumen die Galerie alter Gemälde, deren Grundstock die Stiftung Bartholds Suermondt's bildet, Bildwerke, namentlich Holzfiguren des 14. und 15. Jahrhunderts, ein Kupferstichkabinett mit Bibliothek und Vorbildersammlung, alte Kunstarbeiten, meist aus Aachen und Umgebung stammend, Lokalaltertümer und Ausgrabungen, sowie eine wechselnde Ausstellung von neuzeitigen Kunstwerken. Die von Direktor Dr. Kisa durchgeführte Anordnung folgt im allgemeinen dem kulturgeschichtlichen Prinzipe. Zur Eröffnung wurden aus Privatbesitz zahlreiche Gemälde und Studien Alfred Rethel's, sowie hervorragende ältere Kunstarbeiten herangezogen. Die moderne Abteilung ist sorgfältig gewählt. Ausser Aachener Künstlern wie Oeder, Eugen Kampf, Carl Krauss, Brend'amour, P. Bücken sind von Malern Vinnen, Christiansen, A. Zoff, E. Oppler, F. Tadema, von Bildhauern Hugo Lederer, W. Schmarge, R. Bosselt gut vertreten. Die kunstgewerbliche, von Malerei und Plastik räumlich nicht getrennte Abteilung bringt Teppiche von Eckmann und Leistikow, Seidenstoffe von Eckmann, van der Velde, Mohrbutter u. a., Scherrebecker Webereien, Metallarbeiten von R. Bosselt, Eckmann, Hiedl und Thallmayr in München, von Steenaerts und Witte in Aachen; Thonwaren von Läuger, R. v. Heyder, Cl. Massier, G. de Feure, Porzellane der Berliner und Kopenhagener Manufaktur; Lederarbeiten von Collin, Otto Weitz, Attenkofer, Tonnar-Aachen. Dazu kommen Wohnungseinrichtungen von Th. Cossmann und Kamine von Houben Sohn Carl in Aachen.

Stockholm. Das Nationalmuseum hat ein Gemälde von Frans Hals, einen Violinspieler darstellend, für 33000 Kronen gekauft.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN

Dessau. Einen Verein, der sich »*Anhaltische Kunsthalle*« nennt, hat eine Versammlung von Dessauer und anhaltischen Kunstfreunden Ende November ins Leben gerufen. Es soll dadurch ein Sammelpunkt geschaffen werden für die Pflege und Förderung der bildenden Kunst. Die etwa 40 anwesenden Personen wählten zum Vorstande die Herren General-Direktor v. Oechelhäuser, Oberbürgermeister Dr. Ebeling, Oberst a. D. v. Losch, Dr. Ostermayer und Direktor Harz. Dr. Ostermayer sprach über Ziel und Wirkungskreis des neuen Vereins.

Frankfurt a. O. wird vom Jahre 1902 ab auch einen *Kunstverein* bekommen. Unter dem Vorsitz des Herrn Landgerichtspräsidenten Mathis tagte daselbst eine vorbereitende Versammlung, in der die Idee Boden fand und Gestalt gewann. Im Februar des Jahres 1902 soll bereits eine Ausstellung eröffnet werden.

In Neuengamme bei Hamburg ist ein Verein für Vierländer Kunst und Heimatkunde gegründet worden. Mitgliedsbeitrag 2 Mark. Vorstandsmitglieder sind Pastor Holz in Altengamme, Gemeindevorsitzender Schaumann ebendort.

Dresden. Hier soll es nun endlich zu einem *Künstlerhausbau* kommen. Bekanntlich haben sich die Dresdner Künstler wieder sämtlich in der Kunstgenossenschaft zusammengefunden; jede Secession ist vorüber, und in der Kunstgenossenschaft führt die Gegnerschaft gegen die internationalen Ausstellungen, welche doch Dresdens Ruf als Kunststadt neu begründet haben, das grosse Wort. Die Stimmführer dieser Bewegung stellen das Interesse der Dresdner Künstler mit aller Entschiedenheit in den Vordergrund und wollen deshalb unbedingt das erreichen, was sie »die für die Existenz der Dresdner Künstler notwendige Selbständigkeit in Ausstellungsangelegenheiten« nennen. Denn die grossen und bedeutenden Erfolge der drei letz-

ten Dresdner Kunstausstellungen sind lediglich erwirkt worden durch das Zusammenwirken von Vertretern der Regierung, der Stadt, der Kunstgelehrten und Sammlungsbeamten, der Finanz und der Presse. In diesem Zusammenwirken sehen die Stimmführer der neuen Bewegung eine Beschränkung der Selbständigkeit der Künstlerschaft. Deshalb soll das neue Gebäude der Kunstgenossenschaft vor allen Dingen ein Ausstellungsgebäude werden, nicht aber, wie die Kunstgenossenschaft früher wollte, in erster Linie ein Gesellschafts- und Klubhaus. In dieser Absicht nahm die Hauptversammlung der Dresdner Kunstgenossenschaft vor einigen Tagen den Antrag an, ihren bisher für den Bau in Aussicht genommenen Platz an der Ostra-Allee gegenüber dem Zwinger der Stadt Dresden zurückzugeben und dafür einen andern Platz an der Grunaer- und Albrechtstrasse (in der Nähe des bekannten städtischen Ausstellungsplatzes) einzutauschen. Der Platz ist insofern nicht günstig, als die Bauordnung hier nicht den vollen Aufbau zulässt. Die geplanten Ausstellungen können nur kleine Sonderausstellungen sein. ✲

Der Dresdner Kunstgewerbeverein hat am 26. November sein fünfundzwanzigjähriges Bestehen durch einen Festaktus nebst Festmahl und Ball gefeiert. Bei dem Festaktus hielt Prof. Dr. Berling die Festrede. Er wies u. a. darauf hin, dass dieser Tag im Hinblick auf die verflossenen fünfundzwanzig Jahre ein rechter Freudentag sei, dass sich der Verein aber noch mehr den Forderungen der neuen Zeit anzupassen habe. Verneinen und ableugnen lasse sich eine so mächtige Kunstströmung, wie die moderne, nicht; man könne sie wohl in gewissen Schranken halten, aber niemals zurückdrängen. Wenn auch durchaus nicht alles, was von den Jungen geboten werde, gutzuheissen sei, so glaube er doch, dass der Zeitpunkt gekommen sei, eine Verständigung zwischen hüben und drüben anzubahnen. Die ältere Richtung habe sich bemüht, sich das von den Jungen anzueignen, was ihr davon wert erschien und die Jungen haben sich in der letzten Zeit bestrebt, sich von den Schlacken zu befreien und auch die Anschauungen der älteren Richtung mehr zu beachten. Redner schloss mit dem Wunsche, dass es dem Verein gelingen möge, alles unter einem Banner zu vereinen. — Diese Hoffnung dürfte, um es mit einem Wort zu sagen, durchaus eitel sein. Die Rolle des Dresdner Kunstgewerbevereins ist ausgespielt, und es müsste eine Erneuerung an Haupt und Gliedern eintreten, wenn der Verein für das Dresdner Kunstgewerbe wieder eine Bedeutung gewinnen wollte. Wenn man bedenkt, dass der Verein samt seinem Vorsitzenden von der Vertretung des deutschen Kunstgewerbes in der Pariser Weltausstellung so gut wie ausgeschlossen war, wenn man ferner bedenkt, dass der Verein bei den drei grossen Dresdner Kunstausstellungen 1897, 1899 und 1901, die das moderne Kunstgewerbe in so imponierender Weise vor- und zum Siege führten, weder als solcher noch durch seinen Vorsitzenden irgend welchen Einfluss in Bezug auf das moderne Kunstgewerbe gehabt hat, so ergiebt sich daraus zur Genüge, dass der Dresdner Kunstgewerbeverein zur richtigen Zeit den Anschluss an die Zeitströmung versäumt und die Bedeutung der modernen Bewegung verkannt hat. Der Verein hat Äusserlichkeiten gepflegt, anstatt mit allem Ernst sich neuen Verhältnissen anzupassen, sich neue grosse Aufgaben und Ziele zu stecken an Stelle der verblassten Ideale, die vielleicht vor fünfundzwanzig Jahren auch schon nicht mehr den echten vollen Glanz zeigten. Der Verein wird selbstverständlich die Verantwortung für diese Unterlassungen und damit für den Niedergang des Vereins seinem Vorstande zur Last zu legen haben. Die jungen Künstler, die in Dresden ein neues Kunstgewerbe, eine neue dekorative Kunst heraufführen, werden jedenfalls dem Liebeswerben des Herrn Professors Dr. Berling gegenüber in spröder Zurückhaltung verharren, denn was hat ihnen dieser Verein zu bieten? Ein Verein, der unter hohlem offiziösem Gepränge nur mühsam ein Scheinleben führt ohne Thaten und ohne Erfolge! Nein, die Zukunft des Dresdner Kunstgewerbes liegt anderswo als im Dresdner Kunstgewerbeverein, trotz der zahlreichen Ehrenmitgliedschaften und Anerkennungsurkunden, die am 26. November 1901 auf dem Belvedere in Dresden verteilt, trotz all der schönen Worte, die dem Jubelverein gewidmet wurden, und es sind der Mitglieder genug, die das längst wissen. Wir sind neugierig, wie lange der Dresdner Kunstgewerbeverein noch so weiter vegetieren wird. Das eine ist sicher: Die Führung im kunstgewerblichen Leben Dresdens hat er entweder nie gehabt oder längst verloren. ✲

VERMISCHTES

Braunschweig. Der innere Kern Braunschweigs, die Gegend des Burgplatzes und seiner nächsten Umgebung, entwickelt sich immer mehr zu einem künstlerisch und kunstgeschichtlich glänzenden Schmuckstück städtischer Architektur. Die vom Prinzregenten mit den Wiederherstellungsarbeiten am Dom und dem Wiederaufbau der Burg Dankwarderode gegebene Anregung hat in stilvollen städtischen und privaten Neubauten wie dem neuen Stadthaus, dem Finanzbehördenhaus, dem Neubau des »Deutschen Hauses« reiche Früchte getragen. Zwischen dem letzteren mit seiner Südfront am Burgplatz gelegenen Hotel und dem schönen 1573 von Achatz von Veltheim am Burgplatz erbauten Hause befand sich lange Zeit eine Lücke, die durch eine Fachwerkeinfriedigung nur notdürftig verdeckt war und dem geschlossenen Charakter des mittelalterlichen Platzes Eintracht that. Sie wird gegenwärtig in stilvoller Weise durch den Wiederaufbau des sogenannten Demmer'schen, richtiger Huneborstel'schen [1]) Hauses geschlossen, das 1900 an seiner Stelle im Sack 5 einem Neubau weichen musste, nachdem noch im Jahre 1890 die bunte Bemalung der Fassade von dem darüber liegenden braunen Anstrich befreit und unter Leitung des Baurats Pfeiffer erneuert war. Diese Holzfassade, die Lübke in seiner Geschichte der Renaissance im Hinblick auf ihren überreichen Schmuck an mythologischen und allegorischen Figuren, ernsten und possenhaften Genrescenen, Delphinen, Kandelabern und Wappen ein Prachtstück der Dekoration nennt, und die in vielen Stücken an die Schnitzereien des Brusttuchs in Goslar erinnern, ist rechtzeitig von der Stadtbehörde angekauft worden. Rechtzeitig ist auch darauf Bedacht genommen, dass ein schmaler Zwischenbau mit einer Fachwerksvorlage von dunklem Holz für das Auge eine Überleitung schaffe von der Holzfassade des neuen Huneborstel'schen Hauses zu dem 1896 in hellem Kalkstein ausgeführten Neubau des »Deutschen Hauses«. So wird, an bevorzugter Stelle und seiner Umgebung angepasst, sich das Heim einer Braunschweiger Bürgerfamilie wiedererheben, die schon vor der Erbauung des Hauses 1536 durch F. Huneborstel zwei Jahrhunderte in Braunschweig sass. Zu den Ankaufs- und Wiederherstellungsarbeiten steuern der Prinzregent und das Herzogl. Staatsministerium je 15000 Mark bei. Die inneren Räume sollen nach Fertigstellung der Handwerkskammer und dem Innungausschuss zur Verfügung gestellt werden, während die Stadt Eigentümerin bleibt. *r. G.*

Karlsruhe. An der Akademie der bildenden Künste werden von jetzt ab auch Vorlesungen über Architektur

1) Näheres s. Braunschweig. Magazin 1899, Nr. 10. Beil. zu Nr. 126 d. Braunschw. Anzeigen.

gehalten. Mit dieser Aufgabe ist Architekt Hermann Billing betraut worden.

Rom. Für die Ausnutzung der für künstlerische Zwecke geräumten und restaurierten Säle und Zimmer der *Engelsburg* (S. Nr. 4. v. 31. I.) ist nunmehr ein endgültiger Plan aufgestellt. Im Erdgeschoss, in den Bastionen und in dem alten römischen Grabmalskern werden Sammlungen zur mittelalterlichen Geschichte Roms Platz finden, in erster Linie natürlich Gegenstände, welche die Geschichte der Engelsburg betreffen. Urkunden, welche sie illustrieren, werden in den beiden Sälen Clemens VII. der Besichtigung zugänglich sein. Die ausgedehnten oberen Räume, die bis 1870 politische Gefängnisse waren und dann militärischen Zwecken dienten, werden das geplante Museum der italienischen Ingenieurkunst aufnehmen. Es wird zeitlich in zwei grössere Abteilungen zerfallen, deren erstere die italienische Ingenieurkunst des Mittelalters und der Renaissance behandeln soll, Zeiten, in denen Italien in dieser Kunst Europa Gesetze vorschrieb, die eines Bern. Rossellino, der beiden San Gallo, eines Bramante, Leonardo da Vinci, Michelangelo, um nur diese für Rom und seine nächste Umgebung besonders ins Gewicht fallenden Namen zu nennen. Die zweite Abteilung wird die Geschichte der heutigen italienischen Geniewaffe umfassen.

v. O.

Rom. Die Restauration des Palastes der Farnesina de' Baulari, an welcher seit Jahren unter Leitung des Architekten Enrico Gui gearbeitet wird, nähert sich dem Ende. Aristotile da San Gallo baute diesen zierlichen Palast für einen französischen Prälaten, Tommaso Le Roy, in den letzten Regierungsjahren Leo's X. Jetzt gehört der Palast der Stadt Rom, welche auch seine Wiederherstellung veranlasst hat.

E. St.

Rom. Der Architekt Giovanni Battista Giovenale, welchem die Stadt Rom auch die Restauration von S. Maria in Cosmedin verdankt, hat soeben die Wiederherstellung von S. Cecilia in Trastevere beendet. Am 22. November ist die Kirche dem Kultus wieder übergeben worden. Allerdings war es nicht möglich, Langhaus und Presbyterium der Kirche in der Weise wiederherzustellen, wie es in S. Maria in Cosmedin geschehen ist: die antiken Säulen der Basilika sind auch heute noch unter den Pfeilern des 17. Jahrhunderts verborgen, und die Dachkonstruktion wurde nicht verändert. Man hätte die ganze Kirche zerstören müssen, um sie so mittelalterlich wieder herzustellen wie S. Maria in Cosmedin. So hat man sich in der Oberkirche mit einer gründlichen Restauration des Vorhandenen, Reinigung und Färbung der Wände begnügen müssen und die Ausgrabungen und Neubauten auf die Krypta und die antiken Konstruktionen unter dem Langhause beschränkt. Der Kardinal, Staatssekretär Mariano Rampolla, hat seiner Titelkirche die Mittel zur Verfügung gestellt und an der Ausführung der Arbeiten den lebhaftesten persönlichen Anteil genommen. Wenn man sieht, was geleistet ist, so darf man die Schnelligkeit bewundern, mit welcher in S. Cecilia gearbeitet worden ist. Erst im Jahre 1899 wurde alles das begonnen, was jetzt vollendet ist. Die säulengetragene mit elektrischem Licht aufs Kunstreichste beleuchtete Krypta gehört zu dem glänzendsten, was in den letzten fünfzig Jahren in Rom an moderner Kirchendekoration geleistet worden ist. Der Fussboden ist mit Opus Alexandrinum belegt, die Wände sind mit kostbarstem Marmor verkleidet, die Gewölbe mit reichen Stuckreliefs verziert. Mosaikgemälde schmücken die zahlreichen Altäre, und ein reiches vergoldetes Gitter lässt dem Beschauer den Blick offen in das Allerheiligste unter dem Altar. Hier sieht man übereinander aufgestellt drei mächtige, altchristliche Marmorsarkophage, in welchen die Gebeine der Titelheiligen und ihrer Martyriumsgenossen ruhen und bei der Öffnung der Sarkophage z. T. in dem silbernen Schrein gefunden wurden, in welchen sie Clemens VIII. verschlossen hatte. — Die wissenschaftliche Leitung der Ausgrabungen unter dem Langhaus ruhte in den Händen des Prälaten Crostarosa. Man hat zahlreiche Inschriftenfragmente in den weiten unterirdischen Räumen gefunden, in denen man u. a. mehrere brunnenartige Vertiefungen entdeckte, die mit Bestimmtheit auf eine antike Gerberwerkstätte weisen. Besonders merkwürdig ist ein kleiner Wandschrein an den Seitenwänden mit Terrakottenreliefs verziert, in deren Mitte man ein kleines Minervabild erblickt. Augenscheinlich hat sich hier an Ort und Stelle, unberührt vom Wechsel der Jahrtausende, ein Haustempelchen der alten Götter gleich neben der Kultusstätte einer der meist verehrten christlichen Heiligen erhalten. Die Tiberüberschwemmungen vom vergangenen Jahre vernichteten die Arbeit vieler Monate, aber dank der Munifizenz des Kardinals und der Umsicht und Energie Giovenale's wurden die Zerstörungen schnell überwunden und besondere Vorkehrungen getroffen, die Souterrains von S. Cecilia in Zukunft zu schützen. Was hier Neues gebaut und Altes gefunden ist, wird den Ruhm der ehrwürdigen Basilika in Trastevere aufs neue beleben; sieht man hier doch auch Forteguerri's Grabmal von Mino da Fiesole und ein zierliches Madonnenrelief seiner Werkstatt in der Sakristei, bewundert man hier doch das herrliche Monument des Bischofs von London Adam of Hertford († 1398) und Gewölbemalereien aus der Schule des Pinturicchio. Bedauerlich ist nur, dass sich die Fresken des Pietro Cavallini über dem Orgelchor im Bereich des Nonnenklosters befinden und daher dem Besucher der Kirche verschlossen bleiben. Sie sind inzwischen völlig aufgedeckt, gereinigt und durch photographische Aufnahmen den Kunstfreunden zugänglich gemacht worden.

E. St.

Rom. Die Restaurierungsarbeiten in San Saba sind seit dem Sommer dieses Jahres aus Mangel an Mitteln eingestellt worden. Man hofft auf eine Unterstützung durch den Kaiser von Österreich um die erfolgreichen, in grossem Stile begonnenen Ausgrabungen weiterführen und beendigen zu können.

E. St.

Venedig. Die Ansicht der Piazetta aus dem 15. Jahrhundert, das vornehme Geschenk des Fürsten Johannes Liechtenstein an das Museo Correr in Venedig, das er schon öfter bedacht hat, wird, wie wir erfahren, von massgebender Seite dem Lazzaro Sebastiani, dem Lehrer Carpaccio's zugeschrieben. An diesen letzteren erinnert es schon in der Färbung und in der malerischen Behandlung, namentlich des Hintergrundes. Von seiten eines venezianischen Gelehrten wird ein ausführlicher Aufsatz über das Bild vorbereitet, das nicht nur durch die figürliche Darstellung, sondern vor allem durch das reiche und ganz neue Material, das es über die Bauten an der Piazetta im 15. Jahrhundert bietet, von grösstem Interesse ist.

Unsere Angaben über Botticelli's »Chigi-Madonna« können wir dahin ergänzen, dass das Bild zunächst nicht nach Amerika geht, sondern von Mrs. Gardner in ihrem Hause in Paris, wo es sich schon seit zwei Jahren befand, aufbewahrt wird. Mrs. Gardner, wie verschiedene andere Kunstsammler von drüben, ziehen es vor, ihre Kunstschätze in ihren Wohnungen auf dem alten Kontinent, namentlich in Paris und London, aufzubewahren, da sie in Amerika einen Eingangszoll von 20 Prozent zu zahlen haben. Diesen Zoll haben sie zu zahlen, so oft sie das Bild nach Amerika hineinbringen, also z. B. auch, wenn sie es nach Europa zur Restaurierung schicken. Der Preis, den Mrs. Gardner für dies Bild zahlte, war wesentlich höher, als wir

früher angaben. Principe Chigi erhielt 315000 Francs; die verschiedenen beim Ankauf beteiligten Händler und Vermittler aller Nationen und aller Glaubensbekenntnisse haben auch noch nahezu 100000 Francs geschluckt, so dass das Bild der jetzigen Besitzerin mehr als 300000 Mark kostet. Der Berater von Mrs. Gardner, dem sie die Chigi-Madonna verdankt, soll ihr kürzlich auch eine Madonna von Alesso Baldovinetti verkauft haben. Es ist dies jedenfalls das Bild, das wir im vorigen Jahre auf einer Ausstellung in Florenz unter dem Namen Piero della Francesca bewunderten und das wohl am richtigsten als Domenico Veneziano bezeichnet wird. Von der Marchesa Ponciatichi hat es damals Herr Berenson erworben, man sagt um 5000 Frcs. In der Direktion der Uffizien behauptet man, dass Herr Berenson das Bild nicht verkauft haben könne, da er der Direktion versprochen habe, es nur an die Uffizien zu verkaufen. Hoffentlich erweist sich dies als richtig! In der Sammlung Panciatichi befand sich auch eine mittelmässige Kopie von Botticelli's ›Chigi-Madonna‹, die im vorigen Jahre von einem englischen Händler erworben und an Mr. Pierpont Morgan verkauft worden ist, man sagt um 275000 Francs und unter der Bescheinigung, dass sie das Original der Chigi-Madonna sei!

VOM KUNSTMARKT

Berliner Kunstauktion. Bei Amsler und Ruthardt, Behrenstr. 29a, kommt am 6. Januar und folgende Tage der zweite Teil der Sammlung Walden, bestehend aus graphischen Originalarbeiten älterer und neuerer Künstler, unter den Hammer. Wir nennen die Namen C. W. E. Dietrich, J. G. Ehrhard, L. E. Grimm, F. A. Klein, W. v Kobell, G. F. Schmidt, A. Schrödter, Waterloo, Weirotter, D. Hopfer, W. Hollar; ferner sind viele Berliner, Frankfurter, Hamburger, Münchener, Wiener und Schweizerische Kunstblätter in der Sammlung, auch Porträts und Ansichten, endlich Kunstbücher für Sammler, insgesamt 2441 Nummern.

Inhalt. Ein moderner Kunstforscher. Von W. Bode. — Pariser Brief. Von K. E. Schmidt. — Bücherschau: P. Schäffer, Die Frau in der venezianischen Malerei. — M. Benlliure; W. Kreis. — Wettbewerb für den Umbau des Berliner Landesausstellungsgebäudes; Wettbewerb für eine Arbeit über Schutz künstlerischer Rechte. — Aachen, Suermondt-Museum. — Stockholm, Nationalmuseum. — Kunstvereine in Dessau, Frankfurt a. Oder, Neuengamme bei Hamburg; Dresden, Künstlerhaushau; Dresdner Kunstgewerbeverein. — Braunschweig, Der Burgplatz und seine Bauten, Karlsruhe, Vorlesungen über Architektur; Rom, Die Engelsburg; Der Farnesina de' Baulari; Restauration von S. Maria in Cosmedin; Restaurierung von S. Saba; Aus Venedig. — Berliner Kunstauktion. — Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 9. 19. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUS DER WIENER SECESSION

Die Secession hält jetzt bei ihrer zwölften Ausstellung. Sie ist unbeirrt in der Ausführung ihres Programms, dessen eine Seite darin besteht, den Wienern zu zeigen, was und wie das junge Ausland arbeitet. Anfangs tobten die konservativen Entrüstungen, es höhnten die gewohnten Gewohnheiten — und heute werden Rysselberghe und Khnopff, ja selbst Toorop und Hodler in Wien gekauft. Seit dieser gelungenen Staroperation haben es die wagenden und suchenden Künstler in Wien leichter. Man will sie verstehen, also versteht man sie. Das diesmalige Hauptbild »Der Auserwählte« (L'élu) von *Ferdinand Hodler*, das die meisten Achseln zucken sieht, ist trotzdem von einem kunstfreundlichen Arzt erworben worden. Das Bild kommt hier besser zur Geltung, als letzten Sommer in München, denn es ist als eine Art modernes Altarbild angebracht. Wenn es schon eine moderne Kirche gäbe, könnte es deren Apsis zieren, hinter dem Hochaltar, als Fresko oder Mosaik ausgeführt. Das wird nun nämlich immer klarer, dass Hodler innerlich ein alter Freskant, Musiviker und Glasmaler ist, der einen Teil seiner dekorativen Träume einstweilen auf Leinwand aufzeichnet. Sein zweites Bild »Der Frühling«, kann man nur verstehen, wenn man es als Glasbild mit durchscheinendem Sonnenlichte denkt. Dann aber ist es höchst ornamental und man stellt es sich lebhaft vor, wie die stille Verzückung der beiden jungen Wesen darin durch die Verklärung des Lichtes erst richtig zum Bewusstsein käme. Die sechs weissen Engel, die zu dem »auserwählten« Knäblein niedergeschwebt sind, und als schlanke, lange Parallelgestalten senkrecht in der Luft schweben, sind im Sinne eines Kreissegmentes hingereiht, was auch wieder völlig dem Begriff einer halbrunden Apsis entspricht. Ihre Stilisierung, die ich einen Neu-Archaismus nennen möchte, weist bei allen realistischen Zügen und aller modernen Feinfühligkeit in dem sechsfach variierten Detail der sechs symmetrischen Gewänder geradewegs nach Ravenna, wo sich solcher Parallelismus weisser Figuren als Fries um das ganze Hauptschiff von San Apollinare Nuovo herumzieht. Auch ein treffliches Bildnis Hodler's, von *Cuno Amiet*, ist zu sehen, nebst anderen interessant gestimmten Bildern dieses Künstlers, und der zierliche Analytiker *Alexandre Perrier* ist der dritte Eidgenosse in diesem Bunde.

Übrigens ist die Ausstellung eigentlich als »nordische« gedacht. Der moderne Westen ist den Wienern nachgerade geläufig genug, so lud man denn diesmal eine Anzahl Skandinavier, Finnen und Russen zu Gaste. Zwei Mitglieder der Secession reisten sogar eigens zwischen Moskau und Helsingfors herum, den Stoff zu sammeln. So manches kennt man übrigens von Paris, Darmstadt, München her. Die Russen und Finnen öffnen gewiss eine neue Welt, wenn sie auch ihr Malen aus Paris und Deutschland geholt haben. Die Repinschüler von heute malen neu-europäisch und der alte Ilia Jefimowitsch, der ja selbst nicht mehr umsatteln kann, sieht ihnen wohlwollend zu, wie sie sich um die moderne Kunstzeitschrift »Mir Iskustwa« und ihre Ausstellungen scharen. Wenn sein Schüler *Boris Kustodiew* den jungen Maler Bilibin porträtiert, dessen Munde man es förmlich ansieht, dass er ein Stotterer ist, so merkt man die tief nachspürende Porträtweise von heute. Wenn der Moskauer *Johann Kalmykow* (»Nach der Parade«) das Publikum darstellt, wie es sich eben nach allen Richtungen zerstreut, so hat er in Raffaelli's Sphäre gelernt, wie man dieses Verschwinden durch eine verwischende Technik sichtbar macht. Ganz ähnlich übrigens wie der Schwede *Liljefors* in seinem grossen Bilde »Eidervögel« das harte, heftige Geflatter der kurzen Flügel in dieser »estompierenden« Weise versinnlicht, während Kopf und Brust jedes Vogels ganz bestimmt hingesetzt sind. Sehr eigentümlich sind die Landschaften von *Rylow, Purwit, Somow*. Die Schneephänomene haben, wie bei den Skandinaviern, etwas Exotisches, Subpolares; man kann mitunter an etwas wie Schnee-Feuerwerk denken. Der Schwede *Fjaestad* weiss sogar das Glitzern des Schnees im Mondlicht als ein prickelndes Zerstieben von Prelllicht fühlbar zu machen und sein Weiss ist vor lauter Weissheit mitunter schon fliesspapiergrau. Unsere Schneemaler glauben noch immer, dass Weiss vor allem weiss sein soll. »Daher sein Name«, kann man dazu citieren. Auch die Öde der menschenleeren Waldgebiete Nordrusslands bringt ein *Korowin* malerisch zum Ausdruck, indem er photographisch genau gegebene Gegenden in bloss zwei oder drei graulichen Tönen hinstilisiert. Er legt die Öde in die Farbe, weil diese am un-

mittelbarsten zur Seele geht. Andere suchen die eigentlichen moskowitischen Anklänge. So *Nikolaus Roehrich*, etwa in dem grossen Bilde »Aus der Heidenzeit«, wo die Farben der Landschaft direkt an byzantinische Emailfarben erinnern. Der tiefblaue Fluss, von Purpursegeln belebt, die spangrünen Waldhügel. Das Heidengrab im Vordergrunde mit seinen hohen Holzgötzen und den an Pfähle gesteckten Tierschädeln ist schon westlicher Realismus. Das ist der Widerspruch in diesem Streben. Schade übrigens, dass der begabteste der Jungen, *Maliawin*, hier nicht vertreten ist. Von besonderem Interesse ist das russische Kunstgewerbe, das seit dem Notjahre 1891 durch wohlthätige und zugleich kunstsinnige Damen, unter dem Schutze der Zarin, in populäre Wege gelenkt wurde. Helene Polenow und ihre Freundin Frau Mamontow zu Moskau, Frau Jakuntschikow, Fräulein Dawidow und andere haben bei Moskau, im Dorfe Solomenka und anderwärts kunstgewerbliche Volksschulen errichtet. Von den Arbeiten derselben, die im Kaufhause Mamontow zu Moskau einen Mittelpunkt haben, sieht man hier reizvolle Holzschnitzereien, meist in Flach- und Kerbschnitt, auch wohl mit bunten Einlagen, sogar von Majolika. Dann Teppiche, Ausnäharbeiten, und besonders Keramiken. Mehrere bedeutende Künstler (Wrubel, Golowin, Korowin, Arthur Aubert) widmen sich mit Vorliebe diesen Techniken. Eine grosse Kaminverkleidung von *Michael Wrubel*, in Form eines doppelten Rundbogenthores mit phantastischem Giebel, ist das keramische Hauptstück. Diese Wand ist ein Wirrwarr seltsamer ornamentaler Einzelheiten, ein Haufen scheinbar zerbrochener Ornamente jeder Art, die aber zu zwei grossen Figuren und einem Sonnenaufgang zusammengehen. Es ist die Pikanterie einer Barbarenkunst darin und man merkt auch, dass China nicht weit ist. Dabei ist der angeschlagene Farbenaccord sehr interessant, und auch die Technik hat eigene Geschicklichkeiten, z. B. die virtuose Verwendung des kupferig-goldigen Metallglanzes. So unterscheidet sich diese Keramik wesentlich von allem Westländischen.

Unter den Finnen finden sich Ältere und Jüngste. *Albert Edelfelt* zeigt noch seine gediegene Pariser Schule von Anno Bastien Lepage. Dagegen ist *Axel Gallén*, in seiner jüngsten Entwickelung, der rücksichtslose Hochmoderne. In seinem reizenden Bilde »Mutter und Kind« (1891) sieht man ihn noch mit zivilisierten Händen in rosig-blonden Feinheiten wühlen, als eine Art zarteren Thaulow. Dann kommen, um ein Turgeniew'sches Wort zu gebrauchen, die modernen »Frühlingsfluten«. Das bekannte Bildnis des jungberlinischen Schauspielers Rittner (1896) ist zwar als Malerei noch immer, was die Pariser ein »morceau« nennen, ein aus gründlicher Schule herausgemaltes Stück, aber äusserlich spukt es da bereits. Das Antlitz ist wie von rotem Rampenlicht angeglüht und von den blauen Rauchspiralen der Cigarre umschlängelt. Das ist »Secession«, aber mehr Inscenesetzung, als Empfindung. Er hat das auch aufgegeben. In der heimatlichen Natur fand er den richtigen Jungbrunnen. Die Stromschnellen des Imatrafalles in ihrem Rahmen von Schnee und Eis machten ihn aufrichtig. In dem grossen Imatrabilde der Galerie Helsingfors (1893) und besonders in kleineren Studien sieht man ihn blitzschnell nach der Wahrheit der flüchtigsten Erscheinungen greifen. Eine solche Brandung, wo alle Form gelöst ist und nur noch ihre farbigen Lichter und Schatten erregt durcheinander zucken, ist höchst eindrucksvoll. Die Welt als Schaum und Gischt, oder doch eine Andeutung davon. Gallén wohnt jetzt tief im Lande, zu Ruovesi, eine Tagereise von der letzten Eisenbahnstation. In dieser wilden Echtheit hat er sich mit Weib und Kind eingesponnen, dahin kommen keine störenden Reflexe aus der Welt. Man merkt es seinen neuesten Lebensbildern aus dieser Natur deutlich an: dem naiven Lachen ihres Sonnenscheins, dem goldigen Harzglanz ihrer geschälten Birkenstämme, dem silberflimmernden Grün, den Beeren- und Pilzfarben der Dinge. So wird die eigene Palette, die eigene Handschrift. Die herbe Frische mancher Bilder (»Der Specht«) erobert den Beschauer. Dazu kommt aber auch noch ein eigener nationaler Sagenstil, wie er ihn in den Scenen aus dem Nationalepos »Kalewala« hat. Dieser wendet sich mehr an das heimatliche Publikum. Das gleichsam Steinzeitliche der Motive, der lappländische Einschlag dieser Epik, die freudlose Grossartigkeit der Stimmungen haben für den Stammesfremden etwas Feindseliges. Aber man kann sich an sie heranarbeiten und sich ihre grosse Wirkung auf ihr Publikum erklären. Ihr malerisch-dekorativer Wert muss im Lichte einer bunten Kunstausstellung geringer erscheinen, als in einem national gestimmten Innenraum, wie ihn der finnische Pavillon in Paris bot.

Von norwegischen Malern sind *Werenskiold* und *Krohg* sehr gut, *Edvard Munch* etwas problematisch vertreten. Sein symbolisches Bild »Die Angst« macht die Leute stutzig. In Edgar Poe liest man das unter willkommenem Gruseln, aber in Farben gemalt wird es schwieriger. Diese bleichen, angstvollen Gesichter mit den grossen kreisrunden Augenhöhlen, in denen ein furchtsames Lichtchen flackert, sind eigentlich Paris. Man muss an Daumier'sche Typen denken, und in der nebelhaften Einkleidung an Carrière'sche Weise. Dazu kommt nun eine abenteuerliche Symbolik, indem die Angst dieser Gehirne in die Aussenwelt projiciert wird, und Himmel, Luft, Wasser in breiten Bändern von Rot, Gelb, Grau, Violett durcheinander wirbeln lässt. Gespensterstimmung von malerischer Phantastik, die der Beschauer natürlich nicht als Einmaleins behandeln soll. Bei den Schweden sieht man zwei kräftig gestimmte Landschaften des Prinzen *Eugen* (aus Paris), treffliche Landschaften von *Jansson*, *Hesselbom*, *Kreuger* und besonders *Fjaestad*, dessen Naturanschauung einen phantastischen Reiz hat. Sein blendendweisser »Reif« und sein beängstigender »Wald nach dem Regen«, wo triefende Steine und Baumstämme mit ihren Moosflecken sich in getigerte und gestriemte Tiere zu verwandeln scheinen, sind sehr eigenartig. Belgien ist durch *Baertsoen*, einen Liebling der Wiener, vorzüglich vertreten und aus Holland ist *Toorop* erschienen. Er füllt ein ganzes

Kabinett, mit sehr verschiedenen Sachen. Es sind darunter einige seiner genialsten symbolischen Rätselbilder (»Fatalismus«, »Garten der Leiden«, »Les rôdeurs«), an denen man sich immer wieder müde raten kann. Aber auch Bildnisstudien von intimer Vornehmheit, wie das gezeichnete Porträt einer Engländerin, wo mit dürftigem Bleistift ein physisches und seelisches Abbild gegeben ist. Eines der weiblichen Porträts ist interessant, als leicht erkennbares Urbild eines der tooropischesten Profiltypen, mit spitzer Nase und spitzem Kinn, der also doch auch aus dem Leben geholt ist. Eine Anzahl getüpfelter Bilder schliesst sich an, wobei man sich erinnern darf, dass Toorop's Pünktelei älter ist als die der jetzt berühmten Neo-Impressionisten Seurat-Signac'scher Observanz, die in Rysselberghe einen so prächtigen Meister gefunden haben. Nur pünktelte er, bei seinem frühen Münchner Auftreten, in der berühmt gebliebenen »Folterkammer«, wirklich mit nadelspitzen Punkten. Auch Keramik und getriebenes Metall bringt er jetzt, apart wie alles Übrige. Eine figurale Füllung aus getriebenem Blech sieht aus wie brüchig geknittert und mit Stichen genäht. Das Hauptstück seines Gemachs ist ein grosses Triptychon (»Die drei Töchter«), wo die drei blonden Fräuleins Anna, Adrienne und Zus lebensgross im grünen Garten dargestellt sind, in einem luftig-duftigen Gemisch von kolorierter Zeichnung und hingerippeltem Pastell, bei ganz moderner Farben- und Tonempfindung, ein Bild von specifisch-liebenswürdigem Kolorismus.

Die Plastik ist in der Ausstellung nur spärlich und verzierungsweise verwendet. *Hermann Hahn* (München) besorgt sie mit Erfolg. Seine originelle Tänzerin im dicht gerunzelten Gewande wurde sogar am ersten Tage gekauft. Neben ihm stehen *O. Wrba* (München) und *W. Szymanowski* (Paris).

LUDWIG HEVESI.

BÜCHERSCHAU

Émile Male, L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyenâge et sur ses sources d'inspiration. XIV u. 534 S. Mit 96 Abb. Paris 1898.

Die spätromanische und die gotische Kunst haben das Bedürfnis gefühlt, ihrer Weltanschauung einer monumentalen bildlichen Ausdruck zu geben. Der Schatz der Skulpturen und Malereien, der an der französischen Kathedrale seine Stätte findet, bietet die ausführlichste Darstellung christlicher Gedankenkreise, welche die Geschichte der Kunst kennt. Die unübersehbare Fülle dieser Darstellungen inhaltlich zu umgrenzen und die Gesichtspunkte darzustellen, unter denen dem mittelalterlichen Beschauer dieses scheinbar unentwirrbare Chaos der Figuren Ausdruck gemeinverständlicher Anschauungen war, ist die Aufgabe, die Male sich gestellt hat. Male knüpft an die Traditionen älterer französischer Archäologen, eines Didson, eines Cahier an. Die ikonographische Studie ist ihm die Untersuchung des Inhaltlichen in der Darstellung und seines Verhältnisses zur theologischen und litterarischen Bildung der Zeit, nicht die Verfolgung des Darstellungstypus, wie sie von der deutschen Kunstgeschichte der letzten Jahrzehnte mit gutem Erfolge angebahnt worden ist. Es erklären sich daraus die hohen Vorzüge des trefflichen Buches und werden daraus manche seiner Schwächen verständlich.

Schon Didson hat in der Einleitung zu seiner »Iconographie Chrétienne«, den Satz ausgesprochen, dass in dem schier unerschöpflichen Skulpturenschatze der Kathedrale zu Chartres nichts enthalten sei, das nicht aus der ungeheuren Encyklopädie des 13. Jahrhunderts, dem »speculum maius« des Vincenz von Beauvais, zu erklären sei. Male hat es unternommen, die Gliederung des Glaubens- und Wissensstoffes, das Motiv, wie sie der gelehrte Dominikaner uns vorträgt, zur Grundlage seines Buches zu nehmen. Die vier specula geben die Hauptabschnitte in Male's Buch.

Schon die Untersuchung der Naturdarstellung führt zu einer Reihe schwieriger Fragen. Dem Mittelalter war die Welt ein Symbol, die Aufgabe die, in den Dingen die verborgenen Lehren Gottes zu finden. Die Evangelistensymbole sind ein schlagendes Beispiel symbolischer Verwendung der Tiergestalt; nicht minder einleuchtend sind die Hinweise auf den Physiologus. Nach Male sind erst durch die Predigten des Honorius von Autun (im »Speculum Ecclesiae«) eine beschränkte Anzahl Bestiaire-Vorstellungen in die bildende Kunst übergegangen. Die Erklärung eines Fensters in Lyon mit Heranziehung von Predigten des Honorius lässt an den engen geistigen Zusammenhängen keinen Zweifel. Male ist im allgemeinen gegen eine übergrosse Ausdehnung der symbolischen Erklärung der Tierdarstellungen. Der bekannten Äusserung des heiligen Bernhard legt er hohen Wert bei, die Beziehung auf Psalmstellen (nach Springer) leugnet er. Goldschmidt's »Albanipsalter«, der Male unbekannt geblieben ist, muss zur Berichtigung dieser Kapitels herangezogen werden; so finden wir denn bei Male auch für die bekannten Reliefs des Freisinger Pfeilers noch die unhaltbare Erklärung aus der Siegfried-Sage.

Wir übergehen die dem speculum doctrinale und dem spec. morale gewidmeten Abschnitte, deren Hauptinhalt die Ikonographie der 7 Artes liberales, bezw. der Tugenden und Laster ist, um uns dem speculum historiale zuzuwenden, dessen Bearbeitung die S. 177—490 des Buches füllt. Geschichte im Sinne des Mittelalters ist die Erlösungsgeschichte der Menschheit. So ergiebt sich die Gliederung in alt- und neutestamentliche Geschichte, in die Geschichte des Zeugen Christi auf Erden, seiner Heiligen, und die der letzten Dinge. Die Profangeschichte tritt so völlig zurück, dass ein Kapitel von 27 Seiten zu ihrer Behandlung genügt, und auch aus diesem kurzen Kapitel hätte manches, wie die Darstellungen aus dem Leben Karls des Grossen, in die Heiligengeschichte übernommen werden dürfen. Freilich hat Male seinen Blick nur auf die Kathedrale und ihren Figurenschmuck gerichtet; ausserhalb der Kirche fand auch die Profangeschichte eine reichere Darstellung; ich erinnere an den Teppich von Bayeux oder die illustrierten Alexander-Romane.

Male hat in keiner Hinsicht beabsichtigt, einen Katalog der biblischen Darstellung zu geben. Wäre das alte Testament nur in Bildercyklen einfacher historischer Abfolge dargestellt worden, so verlohnte es sich nach Male nicht, dabei länger zu verweilen. Ihn interessiert die vielsinnige Ausdeutung, welche jede alttestamentliche Scene im Mittelalter fand; einige vorzüglich ausgewählte Beispiele führen vor, wie dieselben Scenen des Lebens Christi oder Mariä in Wort und Bild mit denselben alttestamentlichen Vorbildern verglichen werden. Das linke Portal der Fassade der Kathedrale zu Laon deckt sich in seinem symbolischen Inhalte fast genau mit dem der Predigt des Honorius Augustodunensis zur Feste der Verkündigung der Mariä!

Male widmet ein langes Kapitel dem Einflusse der Apokryphen auf die mittelalterliche Kunst und kommt zu dem Ergebnisse, dass mindestens die Hälfte aller Darstellungen nur aus ihnen völlig erklärt werden könne. Es wäre zu wünschen gewesen, dass Male in allen Teilen

seines Buches, die die Entstehung der gotischen Ikonographie, der Kompositionen des 13. Jahrhunderts behandeln, die bildliche Überlieferung stärker berücksicht hätte. Das Auftreten von Einzelzügen, wie das Spinnens Mariä bei der Verkündigung der Badescene bei der Geburt, ist zweifellos nicht der litterarischen Überlieferung, sondern dem gesteigerten byzantinischen Einflusse zuzuschreiben, der sich im 13. Jahrhundert in ganz Europa bemerkbar macht; ebenso muss die byzantinische Deësis-Komposition die Mittelgruppe des Jüngsten Gerichts beeinflusst haben, deren genauere Geschichte, namentlich das Eintreten des Evangelisten für den Täufer Johannes, noch nicht aufgeklärt ist.

Mit diesen Ausstellungen haben wir aber bereits wieder das Gebiet der formalen Ikonographie betreten, deren Ergebnisse in Male's Gedankengängen nur ein sekundäres Interesse in Anspruch nehmen. Die Lösung der schweren Aufgabe zu zeigen, wie die Kathedrale mit allem ihrem plastischen und malerischen Schmuck der bildliche Ausdruck der theologisch-litterarischen Bildung des Zeitalters ist, ist Male geglückt und mit einer berechtigten Aufwallung patriotischen Stolzes schliesst das Buch mit dem Hinweis, dass diese bildliche Verkörperung mittelalterlicher Weltanschauung nirgends eine so klar durchdachte und so reich ausgestaltete Form erhalten hat wie in Frankreich.

Arthur Haseloff.

PERSONALIEN

Amsterdam. Professor Rud. Stang von der hiesigen Kunstakademie, welcher namentlich durch seine Kupferstiche (Leonardo's letztes Abendmahl, Hals' Lautenschläger u. s. w.) sich einen Namen machte, hat am 26. November seinen siebzigsten Geburtstag gefeiert.

Berlin. Der Generalsekretär des deutschen Archäologischen Instituts *Alexander Conze,* der hochgeschätze Forscher, beging am 10. Dezember seinen 70. Geburtstag.

DENKMALPFLEGE

Heidelberg. Gegen die beabsichtigte *Wiederherstellung des Heidelberger Schlosses* haben sich viele sehr gewichtige Stimmen erhoben. Cornelius Gurlitt hat ein Rundschreiben versandt, in dem er nur für Erhaltung der Ruine, nicht für Wiederherstellung des Baues eingetreten ist. Daraufhin sind von einer grossen Zahl angesehener Persönlichkeiten lebhafte Zustimmungen eingegangen. Es erscheint dringend wünschenswert, dass, ehe ein so folgenschwerer Entschluss gefasst wird, das Für und Wider zu sorgfältigster Erwägung komme. Wir werden binnen kurzem ein Wort von berufener Seite hier veröffentlichen.

Wien. Auch in Österreich regt es sich jetzt, den gefährdeten Kunstdenkmälern energischen Staatsschutz angedeihen zu lassen, denn der Centralkommission zur Erhaltung von Baudenkmalen fehlte bisher die Macht, sich vandalischen Gemeinden gegenüber durchzusetzen. Es ist nun soeben im Herrenhause ein Antrag eingebracht worden, der hier Abhilfe schaffen will.

Die Zerstörung der Piazza d'Erbe in Verona soll nun wahrhaftig ins Werk gesetzt werden, um — einer Variété-Bühne Platz zu machen. Da der Staat nicht eingreift, versuchen jetzt die Künstler Venedigs ein letztes Mittel, indem sie zu einem internationalen Künstlerprotest auffordern; jeder Künstler, der diese unerhörte Schändung missbilligt, wird gebeten, seine Visitenkarte mit einem »No« an Gazetta degli artisti in Venedig, procuratie nuove 61, einzusenden. Man hofft, dass, wenn eine erdrückende Fülle von Künstlern der ganzen Welt sich auf solche Weise zusammen thun, ihr Ruf nicht ungehört verhallen kann.

WETTBEWERBE

Dresden. In der *Unterstützung der Kunst* hat der Rat zu Dresden soeben einen ganz neuen Weg eingeschlagen, durch welchen er das *freie* künstlerische Schaffen auf dem Gebiete der Plastik fördern will. Er eröffnet aus den Mitteln der Güntz-Stiftung einen Wettbewerb unter den Dresdner Künstlern, wobei jeder Bildhauer Modellskizzen zu Figuren oder Gruppen nach ganz freier Wahl einsenden darf. Ein bestimmter Massstab für die Entwürfe wird nicht vorgeschrieben; es ist jedoch an der Skizze selbst deutlich die Ausführungsgrösse anzugeben; bei Einzelfiguren darf sie nicht wesentlich unter Lebensgrösse betragen. Ausgeschlossen vom Wettbewerbe sind Modellskizzen zu bereits ausgeführten Werken oder solche, die nicht das Gepräge eines selbständigen Werkes tragen. Für den Wettbewerb werden insgesamt 5000 M. ausgesetzt. Die Beihilfen sollen im einzelnen nicht über 2500 M. und nicht unter 1000 M. betragen. Für die Bemessung der Preise soll ungefähr der Massstab gelten, dass für eine lebensgross gedachte Einzelfigur eine Beihilfe von mindestens 1000 M. gewährt wird. Preisrichter sind Oberbürgermeister Beutler, zwei Stadträte, vier Bildhauer (Diez, Epler, Hans Hartmann-Maclean, Schilling), zwei Maler (Pauwels, Prell). Die Preisrichter haben freie Hand, die ausgesetzte Summe ganz, teilweise oder auch gar nicht zu verwenden. Die mit Preisen bedachten Künstler sind verpflichtet, ihre Skizzen dem angegebenen oder vereinbarten Massstabe entsprechend innerhalb einer mit den Preisrichtern vereinbarten Frist zu Modellen auszuführen. Die preisgekrönten Skizzen gehen in das Eigentum der Stadt Dresden über. Der Rat zu Dresden hat das Recht, einen Abguss des geschaffenen Modells vom Künstler zum Selbstkostenpreise zu verlangen. Will der Rat ein solches Modell in Bronze oder Stein ausführen lassen, so hat er das Vorkaufsrecht, und der als Beihilfe gezahlte Betrag gilt als Teil der Kaufsumme. Die Skizzen sind bis zum 15. März 1902 im Sächsischen Kunstverein abzuliefern. Man darf gespannt sein, was bei dieser neuen Art von Wettbewerb herauskommen wird. Sicherlich mehr, als durch die moderne Denkmalswut, welche unsere Plätze mit konventionellen und gleichgültigen Bildsäulen, mit Büsten und Reiterbildern mehr und mehr überfüllt. ~~

Plakat-Preisausschreiben. Der Barmer Bürger-Verein (Verkehrs-Verein) erlässt ein *Preisausschreiben* an die deutsche Künstlerschaft zur Beschaffung eines Plakates »Barmen und das Bergische Land«. Für die drei besten Entwürfe sind 1500 M. ausgesetzt (I. Preis 800 M., II. Preis 450 M., III. Preis 250 M.) und sollen event. weitere geeignete Arbeiten angekauft werden. Programme und Unterlagen versendet auf Anfrage kostenlos der Vorstand (Adresse: Wilh. Hyll, Barmen, Neuerweg 43 II). Ablieferungstermin 25. Februar 1902.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Boston. Für das hiesige Museum of fines Arts ist für die Summe von 30000 Dollars ein vorzügliches Frauenbildnis von Frans Hals erworben worden. das Bild ist 40 × 50 Zoll gross, etwa 1650 gemalt und stammt aus der Galerie des Herzogs v. Buckingham.

Die Dresdner Galerie besitzt ein männliches Bildnis von Tizian (Nr. 172), dessen Namen man bisher vergeblich nachgespürt hat, man hielt den Dargestellten wegen eines Kastens, der seitlich auf dem Bilde zu sehen ist, und den man als Malkasten ansah, für einen Maler. Jetzt macht nun K. Tscheuschner im »Repert. für Kunstw.« darauf aufmerksam, dass es sich vielmehr um einen Medizinkasten handelt und dass sich ausserdem unter der

graugelben Übermalung des Hintergrundes Spuren eines Heiligenscheines erkennen lassen. Hieraus ist zu folgern, dass es sich um einen Arzt oder einen Apotheker handelt, der sich als Heiliger seines Berufs von Tizian porträtieren liess.

Rom. Das Parlament hat nunmehr endlich den Ankauf des Villa Borghese genehmigt und es ist anzunehmen, dass die Genehmigung des Projektes durch den Senat in Bälde folgen wird. Die Villa Borghese wird durch diesen Beschluss von Parlament und Senat in römischen Stadtbesitz übergehen und den Namen Villa Umberto I. erhalten. Ob diese Taufe eine ganz glückliche ist? Ob sie durch die Zukunft bestätigt werden wird? Man sieht einen so grossen historischen Namen, wie den der Villa Borghese, nur ungern aus der Stadtgeschichte Roms verschwinden. *E. St.*

Haag. Am 13. d. M. fand in Pulchri Studio die Eröffnung einer Ausstellung von Gemälden und Aquarellen des grössten holländischen Seemalers, H. W. Mesdag statt.

Amsterdam. Hier wurde am 24. November eine Ausstellung von Bildern Breitner's eröffnet. Das ganze Oeuvre des kaum vierzigjährigen Meisters, 146 Gemälde und 72 Zeichnungen, geben einen vollständigen Eindruck der Entwickelung seines Talentes. Zwei Bilder hat man leider nicht wieder auffinden können, obwohl öffentlich bekannt gemacht war, dass nach denselben gesucht werde. In seinen früheren Arbeiten hat dieser Künstler sich hauptsächlich mit dem Abbilden des militärischen Lebens beschäftigt, vornämlich der Artillerie. Später aber hat das Grossstadttreiben in Amsterdam ihn den Stoff zu seinen schönen, flott gemalten impressionistischen Arbeiten gegeben. Er ist unter unseren jüngeren Meistern einer der begabtesten.

Hannover. In Hannover wurde Mitte Oktober in dem neuerbauten Geschäftshause »Georgspassage« eine *permanente Kunstausstellung* unter dem Namen »Hannoverscher Kunst-Salon« eröffnet. Die weiten Ausstellungsräume sind auf das behaglichste eingerichtet. Die Leitung haben die Herren Maler G. Koken und Hoflieferant Louis Fuge übernommen. Zu der Eröffnungs-Ausstellung hatten L. v. Hofmann, L. Dill und E. Dargen ausgezeichnete Kollektionen gesandt. H. Urban, O. Piltz, Graf v. Reichenbach, G. v. Canal, A. Echtler, P. Meyerheim, F. Vezin, O. Schoenleber, M. Schlichting, A. Kunz und viele andere waren mit ausgewählten Werken vertreten. Da der Besuch über alles Erwarten ein sehr reger ist, wird der neue Salon sicherlich sich fest in die Gunst der Künstler und des Hannoverschen Publikums setzen.

Wien. Eine *Jubelausstellung der Wiener photographischen Gesellschaft* findet gegenwärtig in der K. K. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt statt. Sie tritt jetzt in ihr vierzigstes Jahr und hat all diese Zeit hindurch das Fach und seine Nebenfächer und Verwertungsmethoden ganz wesentlich gefördert. In dem hochinteressanten historischen Teile der Ausstellung, die durch den Unterrichtsminister v. Hartel selbst mit einer gehaltvollen Rede eröffnet wurde, sind die Inkunabeln der Photographie nebst den ersten Apparaten zu sehen. Sie beginnen 1839 mit den ersten Daguerreotypplatten, deren Bilder man noch aus ihrem Silbernebel mühsam heraussuchen muss. Auch eine Pariser Originalcamera Daguerre's von 1839, mit seinem beglaubigten Siegel, das jedes Exemplar trug, ist zu sehen: ein abgegriffener gelber Holzkasten. Aber schon 1840 baut in Wien der begabte Optiker Friedrich Voigtländer das überhaupt erste Doppelobjektiv für Porträts, nach den Berechnungen des Wiener Physikers Professor J. Petzval (dem zufällig gerade jetzt eine Denkbüste unter den Arkaden der Universität errichtet wurde). Dieses Objektiv (mit Klemmschraube und Pappendeckelcamera) ist eine Reliquie, die noch heute gilt; es hat das moderne photographische Porträt geschaffen. Noch andere Wiener erzielen so früh schon grosse Fortschritte. Professor Berres macht schon 1841 die ersten Photogravüren durch Ätzung von Daguerreotypplatten. Auch die fünfziger Jahre sind reich an Ergebnissen. Findige Köpfe, wie Alois Auer, der Erfinder des Naturselbstdrucks (1850) wenden sich der Photographie zu, Paul Pretsch, einer der findigsten Sucher, macht 1854 photogalvanographische Tiefdrucke, auch für Buchdruck, und 1856 Heliogravüren. Er macht förmlich Schule und seine Leute gehen weit in die Welt (Jos. Leipold in Lissabon u. a.). In den siebziger Jahren macht dann der Wiener Karikaturist Karl Klič seine ersten Heliogravüren, mit denen er in London Wurzel fasst. Auch die Amateure regen sich hier schon früh und finden manches Neue. Man sieht unter anderen die Apparate und das hirschlederne Entwickelungszelt des Grafen Hans Wilczek von seiner Polarexpedition 1872. Unter den modernen Amateurs finden sich sehr hervorragende, wie die Barone Albert und Nathaniel Rothschild, Philipp von Schoeller u. a. In den Ausstellungen des Cameraklubs sieht man ja stets glänzende Leistungen der neuen Methoden, namentlich des Pigment- und Gummidruckes. Auch als Bilderarchiv ist die Ausstellung sehr interessant. Sie enthält z. B. viele Dutzende von Photographien des Kaisers, der Kaiserin und der kaiserlichen Familie, bis zu den neuesten Reliefphotographien Pietzner's, die übrigens schon in den sechziger Jahren in der Photokeramik Julius Leth's (mittels des Einstaubverfahrens) einen Vorläufer hatten. Ein Duplikat dieses photokeramischen Kaiserbildnisses ist im Grundsteine des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie niedergelegt. In der modernen Abteilung sind alle neueren und neuesten Verfahren in lehrreicher Weise vorgeführt: die Kombinationsdrucke (Lichtdruck mit Chromo-, Litho- oder Algraphie u. dgl.), Sepiapigmentdrucke, Freilichtaufnahmen jeder Art, Monokelaufnahmen, namentlich aber die so unentbehrlich gewordene Autotypie mit allen ihren Hilfsmitteln (auch ihre verschiedenen Raster unter Lupen am Fenster) und die in Wien so trefflich ausgeführten Drei- und Mehrfarbendrucke (K. K. Hof- und Staatsdruckerei, K. K. Graphische Lehr- und Versuchsanstalt, Hofphotograph J. Löwy, Blechinger und Leykauf u. s. w.). Unter den Blättern dieser Anstalten fallen die für das grosse, von der Regierung herausgegebene Segantiniwerk besonders auf. Auch die wissenschaftlichen Anwendungen sind nicht vergessen, man sieht ihre Arbeiten vom Himmelsraume bis in die Körperhöhlen des Menschen und bis zu Szczepanik's photographisch verfertigten Jacquard-Patronen für figural geschmückte Gewebe. Ein weiter Weg seit jener ersten photographischen Ausstellung (1862, London), von der eine Angerer'sche Aufnahme hier ein bescheidenes Bild giebt. *L. H—i.*

Die Wander-Ausstellung »Kunst im Leben des Kindes«, die der Deutsche Buchgewerbe-Verein veranstaltet hat, siedelt soeben nach München über. Hierbei sei gleich mitgeteilt, dass die Bewegung jetzt auch in Österreich rüstig fortschreitet, und dass auf Anregung des Direktors Julius Leisching eine Brünner Volksschule mit künstlerischem Wandschmuck vollständig ausgestattet wird.

VOM KUNSTMARKT

Paris. Die Möbel des Schlosses von Orsay haben an den beiden ersten Versteigerungstagen 90800 frcs. gebracht, darunter Nr. 145 Canapée und 2 Sessel mit Tapisserie des 16. Jahrhunderts 4900 frcs. Nr. 150 4 Fauteuils Louis XV. 5500 frcs. Nr. 207 Vlämische Tapisserie des 17. Jahrhunderts 5500 frcs. Die Impressionistenbaisse

scheint nur ein vorübergehender Schreckschuss zu sein, denn vor einigen Tagen erreichten im Hotel Drouot ein Monet (Dorfplatz) 4050 frcs., ein Sisley (Septemberabend) 5000 frcs., ein Pissaro (Feldbatterie) 3200 frcs.

Berlin. In der letzten Antiquitätenversteigerung von Rudolph Lepke wurden durchschnittlich bedeutende Preise erzielt. Das Direktoiremöblement aus dem alten Frankfurter Parlamentshause wurde mit 3800 M. bezahlt. Der grosse französische Gobelin wurde bei 3200 M. und die grosse silberne Prunkschüssel mit Hamburger Beschaumarke bei 2500 M. zugeschlagen. Der grosse Florentiner Schrank brachte 1970 M., der grosse französische Intarsia-Schrank (Stil Louis XV.) brachte 1700 M., die beiden französischen Gobelins 1620 M., die beiden italienischen Bronzestatuetten der Minerva und des Mars kamen auf 1060 M.

Amsterdam. In der am 26. November hier von Fred. Muller & Co. abgehaltenen Auktion von Bildern und Antiquitäten wurden für alte Bilder die folgenden Preise (in Holl. Gulden = 1.70 M.) bezahlt: Avercamp, Schlittschuhläufer 1000; Jan de Bray, Findung Mosis, grosses dekoratives Porträtstück 2150; zwei Bilder von Hendrick Doncker, Porträts mit landschaftlichem Hintergrund je 1900 und 725; Abr. van den Hecken, Schuster, sehr in Rijckaert's Art, 600; Meister des Todes Mariä, Kreuzigung, gut erhaltenes Bild 2100; Vlämische Schule mit der Jahreszahl 1562, Triptychon 710; J. Molenaer, Interieur, nicht gross 2150; A. v. Ostade, Dorfschenke 730; Jan Steen, Liebeserklärung, gutes, feines Bildchen 6000; Salomon Ruysdael, Holländ. Kanal, sehr gutes schönes Bild 6825. Ein Bildchen, l'énfant gâté, welches von einigen dem Caspar Netscher, von anderen wohl mit Recht dem N. Maes in seiner Spätzeit zugeschrieben ward, wurde mit 2700 bezahlt. Es bedarf heutigen Tages wohl Erwähnung, dass diese Bilder wirkliche Originalbilder waren von den Meistern, deren Namen sie tragen.

VERMISCHTES

Dresden. In Dresden hält man die Berufung Eugen Bracht's an die Königliche Kunstakademie Dresden nicht in allen künstlerisch interessierten Kreisen für so wertvoll, wie die Berliner Zeitungen diese Berufung bezeichnen. Man muss bei diesem Lob zweierlei bedenken, erstens, dass es den Berlinern überhaupt schmeichelt, wenn einer der ihrigen an eine andere deutsche Akademie berufen wird, zweitens, dass die Gegnerschaft gegen des Kaisers Kunstpolitik das Berliner Kunsturteil merklich beeinflusst. Man denke an Begas und an Wallot, über dessen Berufung nach Dresden man hier auch schon weit nüchterner zu denken gelernt hat als zu der Zeit, da er unter der Ungnade des Kaisers stehend, in Dresden mit so grosser Begeisterung aufgenommen wurde. In Dresden hatte man diesmal gehofft, der akademische Senat werde einen Künstler berufen, der einen Mittelpunkt bilden würde für die Bestrebungen auf eine landschaftliche Heimatkunst im Sinne der jüngeren Dresdner Landschafterschule. Eugen Bracht, der jahrelang künstlerisch von *einer* Orientreise gezehrt hat, dürfte hierzu schwerlich der Mann sein, ganz abgesehen davon, dass er bereits im 60. Lebensjahre steht, dass er also sicherlich über die Jahre anregender Jugendkraft hinaus ist. — Noch verdriesslicher als diese Berufung ist für jeden Freund Dresdens als Kunststadt, dass der akademische Rat beschlossen hat, die zweite durch Pauwels' Abgang frei gewordene Professur überhaupt vorläufig nicht zu besetzen. Man hatte gehofft, der akademische Rat werde Dresdens künstlerisches Ansehen durch die Berufung eines Künstlers ersten Ranges, z. B. Max Klinger's, stärken. Der akademische Rat hat aber nicht einmal für gut befunden, bei Klinger deshalb auch nur anzufragen. Manchem kurzsichtigen Künstler ist das gerade recht. Man hört hier aussprechen, es wäre ganz gut, dass kein zu bedeutender Künstler herkäme, denn dadurch würden sie, die geringeren, zu noch geringerer Bedeutung herabgedrückt. Für einige Kunstmachthaber mag das zutreffen, für die Gesamtheit aber ist das Gegenteil der Fall. Je mehr bedeutende Künstler an einem Orte sind, um so höher steigt das Ansehen der Künstlerschaft einer Stadt im allgemeinen und damit auch jedes einzelnen. Im Sinne des künstlerischen Ansehens Dresdens ist jener Beschluss des akademischen Rates also sicherlich nicht. ∞

Modena. Hier ist wieder einmal wegen Übertretung des Edikts Pacca verhandelt worden. Angeklagt war der Marchese Lotario Macchiavelli wegen Verkaufs eines Bildes des Francesco Francia. Er wurde aber wegen Mangels an Beweisen freigesprochen.

Von einem merkwürdigen Prozesse lesen wir aus England. Dort wurde nämlich während der Verhandlung, die ein Bild des Malers Sidney Cooper betraf, ein Brief dieses greisen Künstlers verlesen, in dem er mitteilt, dass das fragliche Bild nicht von ihm gemalt, und dass es nunmehr das Zweihundertsiebenundfünfzigste sei, welches unter seinem Namen ginge und von ihm als Fälschung erklärt werden müsse!

Breslau als Kunststadt. Nach Mitteilungen der »Breslauer Morgen-Zeitung« soll sich die dortige Stadtvertretung für unfähig erklärt haben, einen Künstler auszusuchen, der imstande wäre, einen Monumentalbrunnen zu schaffen und soll sich dabei auf den Standpunkt gestellt haben, es wäre ziemlich egal, wie er ausfiele, wenn man nur überhaupt so ein Ding bekäme. Auch nicht übel.

Wien. Hier hat eine neue Spaltung stattgefunden. Wie bekannt, sonderte sich vor längerer Zeit aus der Secession der Hagen-Bund aus und nun secessionieren aus diesem Bunde wiederum 22 Mitglieder. Man wird beim Lesen dieses Vorganges unwillkürlich an die homoeopathische Arzeneibereitung erinnert. Also: Secession dritter Potenz.

ÜBER MECHANISCHE REPRODUKTIONEN

Schreiben an den Verleger

Sehr geehrter Herr!

In Ihrer soeben erschienenen Denkschrift über die »Bildende Kunst in der Schule« können die Ausfälle auf die »Geschmacksräte, Geschmäcklerpfaffen, hyperästhetischen Virtuosen des Genusses, die einseitigen, überständigen, verkalkten Spezialisten«, sowie die Bemängelung des Dresdner Kunsterziehungstages den Eindruck erwecken, als handle es sich um wesentliche Verschiedenheiten der Ansicht, während Sie doch nur in Einzelheiten mit den Veranstaltern dieses Tages nicht übereinzustimmen meinen, in der Hauptsache aber, in der Forderung, dass dem Kinde nur naive Kunst dargeboten, dass lehrhaftes Dazwischenreden vermieden werde, mit ihnen einig sind.

Handelte es sich bloss darum, dies festzustellen, so würde ein Hinweis auf das baldige Erscheinen des offiziellen Berichtes über den Kunsterziehungstag (bei K. Voigtländer in Leipzig) genügen. Einige Punkte, welche in dessen Verhandlungen nicht näher berührt worden sind, veranlassen mich aber, schon jetzt das Wort zu ergreifen.

Sie bezeichnen es als einen Mangel des Kunsterziehungstages, dass da keine Versuche gemacht worden seien, Erziehungs*methoden* aufzustellen, insbesondere für die Nutzbarmachung guter Bilder. Es ist ja ganz richtig, wenn Sie sagen, den Kindern müsse eine geordnete Stufenfolge künstlerischer Eindrücke übermittelt werden; und die Vorschläge, die Sie in dieser Hinsicht machen, sind sehr dankenswert. Dabei aber sehen freilich Sie selbst sich veranlasst, hervorzuheben, einer wie langen und eingehen-

den Beobachtung es noch bedürfen werde, um zu ermitteln, in welchem Tempo man den Reichtum der Formen (in den vorzuführenden Bildern) steigern dürfe. Bei dieser ersten Zusammenkunft nun konnte es sich überhaupt nur darum handeln, zunächst ganz im allgemeinen festzustellen, dass das Bedürfnis nach einer Ausbildung der künstlerischen Fähigkeiten bestehe, und weiterhin zu zeigen, welche Mittel dafür in Frage zu kommen haben. Ein Eingehen auf Einzelheiten schon bei dieser Gelegenheit hätte die Verhandlungen nur zersplittert. Das konnte nachher geschehen und geschieht nun auch, in Lehrerversammlungen wie in der Presse, nachdem die Unterlagen für eine Diskussion beschafft worden sind. Versuche werden gewiss an verschiedenen Orten angestellt werden. Gleich von vornherein auf die Aufstellung von Lehrgängen auszugehen, wäre aber sicherlich verfrüht gewesen. Müssen doch die Verwaltungen zunächst sich darüber schlüssig machen, wie weit sie die Ausbildung der *Lehrer* nach der künstlerischen Seite fördern können. Dann erst kommt die Schule selbst in Frage. Es war also genug, wenn für den Anfang gesucht wurde festzustellen, welche Bilder für Schulzwecke überhaupt geeignet seien.

Da meinen Sie nun, der Kreis dieser Bilder sei viel zu eng gezogen worden, indem die »Originalitätsfanatiker« (wozu Ihre übrigen eingangs angeführten schmückenden Beiwörter zu vergleichen sind) nur zwei Arten von Bildern für zulässig erachtet hätten: die Stiche und Holzschnitte sowie die Originallithographien. Gestatten Sie mir, als dem Berichterstatter über diese Fragen, Ihnen persönlich hierauf zu antworten, was ich um so lieber thue, als die damit zusammenhängenden Fragen durchaus einer Klarstellung bedürfen.

Die farblosen mechanischen Wiedergaben, von denen wesentlich die Photographien und Lichtdrucke hier in Betracht kommen, habe ich bei der Frage der künstlerischen Erziehung nicht etwa deshalb ausser Acht gelassen, weil darin, wie Sie meinen, »die Reize des Originals nicht *völlig* wiederzufinden seien«, sondern weil diese Reproduktionen *wesentliche* Bestandteile der Kunstwerke nicht zum Ausdruck zu bringen vermögen, bei Gemälden die Farbe, bei Bildwerken die Greifbarkeit, bei Bauten die Stellung innerhalb des Raumes. Die Wiedergabe eines Kunstwerks durch Künstlerhand, und sei sie noch so flüchtig, vermag diese Eigenschaften durch die einfachsten Mittel zum Ausdruck zu bringen, und lässt sich dann mit Leichtigkeit und in vollkommen zweckdienlicher Weise auf mechanischem Wege vervielfältigen: die *Natur*aufnahme aber, denn um eine solche handelt es sich bei Photographien nach den Kunstwerken selbst, behält stets etwas Flaches und Leeres, weil sie erstlich, wenn man so sagen darf, nur mit einem Auge statt mit zweien, also unplastisch sieht, und zweitens, weil sie, trotz der farbenempfindlichen Platten, keine so reiche Farbenempfindung besitzt wie das menschliche Auge. Man braucht nicht bis zu den, in manchen Punkten übrigens schon über die Schnur hauenden Faksimilereproduktionen eines Gaillard oder Köpping emporzusteigen, um sich davon zu überzeugen, dass es sich hierbei keineswegs um eine »überfeinerte Geschmacksrichtung«, sondern einfach um das *Künstlerische* im Gegensatz zum Mechanischen handelt: jeder wirklich gute Holzschnitt nach einem Kunstwerk, also jeder, der sich nicht damit begnügt, einfach die Photographie eines Kunstwerkes wiederzugeben, hinterlässt einen unvergleichlich nachhaltigeren Eindruck als irgend welche mechanische Reproduktion.

In unserer Zeit, die infolge des gewaltigen Aufblühens der mechanischen Reproduktionsweisen der künstlerischen Wiedergabe, wenigstens für billige Erzeugnisse, fast ganz den Rücken gewendet hat, fällt es freilich besonders schwer, plötzlich einzusehen, dass wir da Gefahr laufen, auf einen Holzweg zu geraten. Einen Verleger reich illustrierter Werke, der wie Sie diese Bewegung mitgemacht hat, vom Holzschnitte in ausgedehntem Umfange zur mechanischen Reproduktion übergegangen ist, berührt eine solche Frage noch in ganz anderem Umfange, als den blossen Beschauer der Bilder.

Man muss sich aber auch, und hierin liegt zugleich die Beruhigung, darüber klar werden, welchen Zwecken die Bilder zu dienen haben. Soweit es sich um die Erläuterung der Kunstgeschichte handelt, können überhaupt nur mechanische Reproduktionen jetzt noch in Frage kommen. Auch für den gewöhnlichen *Anschauungsunterricht*, soweit es sich dabei um die Vorführung von Kunstwerken handelt, müssen zur Zeit wenigstens, da künstlerische Vorlagen, abgesehen von einigen Stichen, dafür fehlen, im wesentlichen solche photographische Aufnahmen dienen. Für diese bestimmten, wie Sie gut zeigen, noch einer wesentlichen Erweiterung bedürftigen Zwecke die Photographie verbannen zu wollen, ist niemand eingefallen. Nur handelt es sich hierbei nicht um künstlerische Erziehung, sondern um einfachen Unterricht, der freilich *nebenbei* auch auf die Entwickelung der künstlerischen Fähigkeiten einzuwirken geeignet ist. An einer Stelle Ihrer Denkschrift, auf Seite 41, sagen Sie übrigens selbst: »Für den geographischen, wie für den historischen Unterricht wären künstlerisch ausgeführte Aquarelle (doch wohl in Nachbildung) der Wartburg, des Heidelberger Schlosses u. s. w. leicht zu beschaffen, *und viel reicher und schöner darzustellen, als durch Photographie.*« Also auch Sie ziehen die künstlerische Darstellung der mechanischen vor.

Dies führt mich auf den zweiten Punkt, die *farbigen Nachbildungen*. Da handelt es sich freilich um eine wesentliche Verschiedenheit der Anschauung, zu deren Erörterung bisher noch wenig Gelegenheit geboten war, da es sich in der Hauptsache um eine neue Sache, nämlich die mechanischen farbigen Reproduktionen handelt.

Gehen wir von den älteren Wiedergaben aus, die unter einer wesentlichen Zuhilfenahme der menschlichen Hand hergestellt worden sind. Sie finden die Farbenlichtdrucke der Firma Troitzsch viel besser als die Veröffentlichungen der Arundel Society, die heute kein Unbefangener mehr mit Befriedigung ansehe. Dem gegenüber kann ich anführen, dass ein so sorgfältig wählender Mann wie Cornelius Gurlitt den wenigen farbigen Wiedergaben, welche seiner soeben erschienenen zweibändigen »Geschichte der Kunst« beigegeben sind, vorwiegend solche der Arundel Society hat zu Grunde legen lassen. Deren Reproduktionen bieten nämlich den Vorzug, dass sie nach künstlerischen Kopien angefertigt worden sind, welche den Eindruck (aber nicht das wirkliche Aussehen) der Originale möglichst treu wiederzugeben suchen. Erst in späterer Zeit, z. B. bei der Wiedergabe des Genter Altars, hat die Arundel Society gesucht, die Wirkung eines Faksimiles zu erreichen, und ist infolgedessen ins Rohe und Unzureichende verfallen. Auch die Troitzsch'schen Blätter gehen mehr darauf aus, einen Ersatz für das wirkliche Bild, vornehmlich also zum Schmuck der Wand, wie einst die Öldruckbilder seligen Angedenkens, zu bieten, und nur ausnahmsweise gelingt es ihnen, wie z. B. in dem Christusbilde von Gabriel Max, einem ihrer frühesten Erzeugnisse, den Eindruck, den das Original macht, vermöge einer künstlerischen Übersetzung, d. h. einer Umsetzung der Töne und Vereinfachung der Formen, wirklich wiederzugeben.

Auf diese Frage näher einzugehen, bot der Kunsterziehungstag nicht den Ort. Bei der raschen Entwickelung, die das mechanische Farbendruckverfahren, d. i. namentlich

der *Dreifarbendruck*, in der letzten Zeit genommen hat, und bei der grossen Bedeutung, die ihm für die Zukunft innewohnt, ist es aber jetzt an der Zeit, sich darüber auszusprechen, in welcher Weise es künstlerischen Zwecken dienstbar gemacht werden kann.

Wenn Sie die grosse farbige Reproduktion des Tizianschen Zinsgroschens, welche zu dem unglaublich billigen Preise von zwei Mark zu haben ist, entgegenhalten und sagen, dass sie »alles übertreffe, was an farbigen oder nichtfarbigen Nachbildungen alter Bilder seither dargeboten wurde«, so haben Sie vollkommen recht. Nur frägt es sich, wie viel alte Bilder für eine solche Wiedergabe geeignet sind. Der Zinsgroschen hat kein grosses Format (75 cm Höhe) und enthält nur zwei, ruhige Flächen bildende Halbfiguren. Bei der Wahl einer Grösse, die *fast die Hälfte des Originals* erreicht, konnte man einen guten Erfolg erzielen, da ein solches Bild durch eine Verkleinerung dieses Grades nicht wesentlich verändert wird. Dass Ihnen dies gelungen ist, dazu kann man Ihnen Glück wünschen. Hier kann man wirklich von einer Art Faksimile sprechen, dessen geringfügige Unebenheiten, wie z. B. an den Stellen, wo grosse Farbenmassen noch etwas hart aneinander stossen, sich gewiss bald beseitigen lassen werden. Dass man dabei, wie Sie mit Befriedigung anführen, die Pinselstriche des Malers, ja sogar die Beschädigungen des Urbildes deutlich sieht, betrachte ich freilich vielmehr als störende Begleiterscheinungen, die ohne sonderliche Mühe zu entfernen gewesen wären: denn die Pinselführung an sich, die bei hohem Auftrag der Farbe sogar Schatten erzeugt, welche in der Reproduktion noch störender wirken können als beim Original, hat für den Beschauer gar kein Interesse, und Beschädigungen bilden doch nur ein notwendiges Übel, wie z. B. gerade hier beim Zinsgroschen die Hand des Pharisäers dadurch sehr beeinträchtigt wird.

Eine so geringe Verkleinerung lässt sich aber nur bei Bildnissen und sonst bei Bildern kleineren Formats durchführen. Bei besonders einfach gehaltenen, wie z. B. den Dürer'schen Aposteln, wird diese Art der farbigen Wiedergabe sich wohl auch noch bewähren. Die grosse Masse der Altarbilder dagegen, die doch wesentlich in Betracht kommen, würde bei der starken Verkleinerung, die sie nötig machen, gar nicht zur richtigen Geltung kommen. Jedes Bild ist mit Rücksicht auf seine Grösse und die Entfernung, von der es betrachtet werden muss, vom Künstler verschieden behandelt; werden diese Bedingungen wesentlich geändert, so muss auch die Behandlungsweise eine andere werden. Wie eine Statue, die hoch oben an einer Fassade wirken soll, nur dann zur Geltung kommen kann, wenn sie grosse einfache Flächen aufweist, so muss bei starker Verkleinerung eines Bildes die Vereinfachung gleich von vornherein vorgenommen worden sein. Das Auge besorgt diese Arbeit nicht selbst, sondern empfindet die Überfüllung mit Einzelheiten als eine Störung und Beeinträchtigung der Klarheit.

Hieraus ist der Schluss zu ziehen, dass *starke Verkleinerungen, und zwar eben so wohl mit Rücksicht auf die Form wie die Farbe, nicht einfach auf mechanischem Wege vorgenommen werden können, sondern die Herstellung einer neuen Vorlage erfordern, die das Vorbild in die veränderten Bedingungen umsetzt, dann aber als treues Faksimile wiedergegeben werden kann.*

Wie weit auch hierbei noch zum Nutzen einer grösseren Treue die Photographie mit herangezogen werden kann, etwa dadurch, dass man für einen solchen Zweck die Aufnahmen, um ihnen ihre Schärfe und Härte zu benehmen, vergrössert, mögen weitere Versuche lehren; um das Dazwischentreten der menschlichen Hand oder vielmehr des menschlichen Geistes handelt es sich keineswegs, wo es nur gilt, ein richtiges Bild der Erscheinung zu geben: nur erweist sich die bisherige Art, das Bild mit allen seinen Einzelheiten zu geben, als nicht angemessen.

Dies sind die Bedenken, die ich gegen die jetzt übliche Art der mechanischen Faksimile-Reproduktion vorzubringen habe.

Was Sie sonst an praktischen Anregungen in Ihrer Denkschrift bringen, wird sicherlich von allen Seiten mit Dank entgegengenommen werden. W. v. SEIDLITZ.

Inhalt: Aus der Wiener Secession. Von Ludwig Hevesi. — Bücherschau: Emile Male, L'art religieux du XIII. siècle en France. — Amsterdam, Stang 70 Jahre; Berlin, Canze 50 Jahre. — Wiederherstellung des Heidelberger Schlosses; Österreichische Denkmalspflege; Zerstörung der Piazza d'Erbe. — Unterstützung der Kunst in Dresden; Plakat-Preisausschreiben. — Boston, Hals angekauft; Dresden, Deutung eines Tizian; Rom, Sammlung Borghese gekauft. — Haag, Ausstellung Mesdag; Amsterdam, Breitner-Ausstellung; Hannover, Permanente Kunstausstellung; Jubelausstellung der Wiener photographischen Gesellschaft; Kunst im Leben des Kindes. — Versteigerungen in Paris, Berlin, Amsterdam. — Dresden, Berufung von Eugen Bracht; Prozess in Modena; Bilderfälschungen; Breslau als Kunststadt; Wien, Spaltung des Hagenbundes. — Über mechanische Reproduktionen. — Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 10. 27. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ALONSO BERRUGUETE UND DONATELLO.

Die Geschichte der spanischen Plastik ist noch so wenig durchgearbeitet, dass es vielleicht erlaubt ist, eine an sich recht unbedeutende Beobachtung zur Kenntnis der Fachgenossen zu bringen.

Nach Céan Bermudez, der bis auf den heutigen Tag der ergiebigste Schriftsteller über spanische Künstler ist, kam Alonso Berruguete (geboren c. 1480 in Paredes de Nava) im Jahre 1503 nach Florenz. Er studierte eifrig die Künstler, die in dieser Stadt gelebt und gearbeitet hatten und begleitete 1504[1]) sein Vorbild Michelangelo nach Rom. Er vollendete hier, wie es heisst, ein nachgelassenes Werk des Filipp(in)o Lippi für die Mönche von St. Hieronymus. Im Jahre 1520 kehrte er nach Spanien zurück. Alonso Berruguete gilt — und zwar mit Recht — als der begabteste Vertreter des Stiles Michelangelo's in der spanischen Bildhauerkunst. Die Reliefs, die der Künstler in Alabaster für die Kathedrale zu Toledo meisselte, beweisen deutlich, dass er sich der Grundprinzipien des Florentiners bewusst geworden war. Er vermochte sich um so freier in diesen Bahnen zu bewegen, als er über eine Michelangelo in gewisser Hinsicht einigermassen verwandte künstlerische Beanlagung verfügte. Berruguete besass vor allem eine bedeutende plastische Vorstellungskraft, ein stark erregbares, phantasiebegabtes Innenleben, das den schaffenden Bildner sogar über die erlaubten Grenzen hinwegführte, wie z. B. gelegentlich der Erfindung der Holzreliefs von San Benito zu Valladolid. Endlich sei auch seines tief eindringenden Blickes gedacht, der in den Seelen der Menschen zu lesen verstand. Seine Porträts in Salamanca und Toledo thun dies dar.

Die Holzreliefs von San Benito, deren ich eben gedacht, liessen mich zuerst an Beziehungen Berruguete's zu Donatello denken. Die aller Fesseln spottende dämonische Leidenschaft, die diese Arbeiten beherrscht, erinnerte stark an die, die in den Reliefs tobt, die Donatello für die Kanzeln in San Lorenzo formte. Soweit es mir meine Erinnerung und das mir zu Gebote stehende Vergleichungsmaterial gestattete, ging ich dieser Wahlverwandtschaft der beiden Meister nach. Hierbei fand ich ein Werk

A. Berruguete, Opfer Abrahams.

1) Pasó á Roma el año 1504 en compañia de Buonarota su maestro.

Berruguete's, das eine in seine künstlerische Anschauung übersetzte »Kopie« eines Jugendwerkes Donatello's bez. Donatello's und Giovanni Rossi's ist. Ich meine das Opfer Isaaks am Campanile in Florenz. Diese Gruppe ist bekanntlich so aufgebaut, dass der Vater in Frontansicht mit scharf nach rechts gewandtem Kopfe ganz bekleidet aufrecht dasteht. Er hat das rechte Bein auf den Holzstoss gesetzt, etwas eingeknickt und zurückgenommen, das linke ein wenig vorgestellt. Isaak hat sich, ebenfalls in Vorderansicht, auf dem Holze auf das linke Knie niedergelassen, lehnt sich mit emporgerecktem Oberkörper eng an den Vater an und wendet das Antlitz im Profil nach rechts. Die linke Hand Abrahams packt im Nacken das lange Haar des Knaben; die Rechte mit dem Messer ruht auf dem rechten Oberschenkel. Im Museum zu Valladolid befindet sich eine in Rundplastik ausgeführte Skulptur, die die Opferung Isaaks zum Vorwurfe hat. Das Werk wird m. E. mit Recht Alonso Berruguete zugeschrieben. Es weist unleugbar Ähnlichkeiten mit dem Donatello'schen Marmorwerk auf. Allerdings verändert der Spanier des 16. Jahrhunderts sofort gründlich die Komposition des Florentiners des 15. Jahrhunderts. Diese Abänderungen gehen in erster Linie darauf hinaus, Leben, Bewegung in die ziemlich tote Masse hineinzubringen. Berruguete lockert deshalb zunächst den streng und eng geschlossenen Umriss des Donatello'schen Werkes auf. Sind hier die beiden Figuren unter strenger Betonung der vertikalen Linie enge miteinander verbunden, in betonter frontaler Ansicht, man möchte sagen, zusammengewachsen, so finden wir in der Berruguete'schen Gruppe die horizontale Linie als herrschend, die Umrisslinie stark bewegt. Berruguete behält die Vorderansicht des Oberkörpers Abrahams bei; nimmt aber das rechte Bein stark zurück und stellt das linke Bein weit vor und energisch zur Seite. Den Kopf hat der Erzvater stark gegen die rechte Schulter und zurück geneigt. Er schreit laut auf. Die Haltung der Arme ist fast dieselbe wie im Donatello'schen Werke; nur sind die beiden Hände eine Spanne weiter entfernt. Die Lage des Körpers Isaaks verlangte diese Änderung. Die Beinstellung Abrahams erlaubt, den Knaben in voller Seitenansicht von links nach rechts knieen zu lassen. Er kniet also auf beiden Knieen auf dem Holze vor bez. zwischen den Beinen des Vaters. Der Körper ist energisch zusammengedrückt. Der Kopf ist weit vorgestreckt, der Mund zum Schreien geöffnet, die Augen blicken starr und gross. Wie bedeutend ist hier der Gegensatz zum Donatello'schen Werke — und doch hat Berruguete das Profil des stumpf und blöde dareinschauenden florentinischen Isaak beibehalten.

Ist in charakteristischer Art und Weise der Aufbau der Gruppe umgearbeitet, das Seelenleben anders interpretiert worden, so bemerken wir auch in der bildnerischen Formengebung sehr interessante Abweichungen. Während Donatello den Körper des Erzvaters bis auf die Unterarme und Füsse bedeckt, lässt Berruguete die linke Seite des Oberkörpers, die Arme und die Beine ganz unbekleidet. Der magere, sehnige Körper ist routiniert, aber »so obenhin« gearbeitet. Dies ist ja überhaupt oft die Signatur der Berruguete'schen Skulpturen. Hastig, fast oberflächlich ist die Arbeit hergestellt, aber auch mit lodernder Leidenschaft. Berruguete ruft in erster Linie vor dieser Arbeit denselben Eindruck hervor, wie nahezu stets: Der Mann meisselt und schnitzt, als ob er sich von seinen künstlerischen Gedanken nicht schnell genug befreien könne.

Wenn also auch die beiden Gruppen in wesentlichen Punkten von einander abweichen, so ist der Zusammenhang beider doch klar ersichtlich geblieben.

BERTHOLD HAENDCKE.

INSTITUTE UND GESELLSCHAFTEN

Berliner Kunstgeschichtliche Gesellschaft. Am 8. November sprach als erster Vortragender Herr v. Oettingen über »Goethe gegen Diderot«, den interessanten Gegensatz in den Anschauungen dieser beiden Persönlichkeiten beleuchtend, der zwischen ihnen auf dem Boden der damals gesponnenen Kunsttheorien mit grosser Lebhaftigkeit ausgefochten wurde. Den Anstoss dazu gaben Diderot's 1795 erschienene »Essais sur la peinture«, die aus einer Reihe von Aufsätzen, in denen er seit 1760 die Pariser Salons besprochen hatte, verbunden mit sechs Kapiteln einer Theorie der Malerei, hervorgegangen waren. Goethe las das Buch im Jahre 1796 mit nervösem Interesse und erkannte darin eine grosse Gefahr für die französische und besonders für die noch zuchtlosere deutsche Malerei. Um Diderot zu bekämpfen, begann er das Buch zu übersetzen und mit polemischen Anmerkungen zu versehen. Diese Übersetzung, 1799 in den Propyläen abgedruckt, umfasst die beiden ersten Kapitel des Buches. In dem ersten entwickelt Diderot seine Grundanschauungen über Kunst und Kunsterziehung. Er spricht ganz im Sinne der Zeit von der Natur wie von einem souveränen kapriziösen Wesen, das alles schafft, wie es will. Und so sei jedes wie es sein soll. Ihre Wirkungen seien daher, allerdings für uns nicht immer erkennbar, bis in die feinsten Teile zu spüren. Daher könnten die Künstler keine andere Aufgabe als ihre Nachahmung bis ins kleinste haben. Alte Meister nachzuahmen tauge nicht, denn, unvermögend jene Wirkungen überall zu erkennen, seien sie auf Regeln verfallen, die das Auge unterstützen sollten. Diese aber seien schlecht und der Mensch entferne sich dadurch sogar von der Natur. Der akademische Unterricht sei verfehlt, weil er Anatomie lehre und den Künstler dadurch verführe, sein an dem Muskelmann erworbenes Wissen zur Geltung zu bringen und ihn ausserdem anweise, nach Modellen in willkürlich angenommenen Stellungen Charakter und Gemüt darzustellen. Alle Manier und Schablone komme vom Meister, von der Schule und Akademie, ja von der Antike.

Goethe offenbart sich sogleich als der aus der Beobachtung schöpfende tiefere Kenner der Natur und des Menschen, indem er Diderot's These den Satz entgegenstellt: jedes Wesen ist, wie es sein kann. Die Natur wolle nichts Willkürliches, sondern kümmere sich nur um Erhaltung und Fortpflanzung ihrer normal angelegten Geschöpfe. Nur durch Widerstände werde jedes von ihnen in der Konkurrenz der Lebewesen verhindert, den in ihm liegenden Keim zu einer idealen Erscheinung in normaler Entwicklung völlig zu entfalten. Die Natur ist nach Goethe unfrei und unvollkommen; sie stellt die Dinge gleichgültig und seelenlos nebeneinander. Der Künstler, ihr Erbe, ist ihr überlegen, einmal durch das schöne Vorrecht, seine

Geschöpfe zu beseelen und »mit Effekt auszustatten«, und zweitens dadurch, dass er die Dinge nur nach der Oberfläche bildet und so die Freiheit gewinnt, sie in vollendeter Gestalt zu geben. Daraus zieht Goethe freilich die missliche Folgerung, dass der Künstler nun auch verpflichtet ist, Vollstrecker der Ideen der Natur zu sein. Er dürfe daher nichts als das Gesunde und Vollkommene machen, und müsse das Unvollkommene beiseite lassen. Für eine so gewaltige Aufgabe braucht der Künstler nach Goethe Regeln, aber nicht aus der Theorie, sondern aus der künstlerischen Tradition von Generationen geschöpfte, die ihm zeigen sollen, was er zu erstreben und was zu vermeiden habe. Kunst und Natur, die Diderot »amalgamieren« will, sind nach Goethe's Wort keineswegs eins, sondern stehen in prinzipiellem Gegensatz. Der Künstler hat ein anderes Ziel — die Beseelung — und will sein Werk nicht neben das der Natur stellen."

Zum Schluss giebt Goethe zu, dass der französische akademische Lehrgang pedantisch sei, lehnt jedoch die Meinung ab, dass ein selbstergriffener Weg der beste sei und alles Schlimme von der Schule komme. Ein Kunstwerk, das ideale Formen zeigt, könne Lob verdienen, auch wenn in ihm fast alle Natur erloschen sei, ein Satz, den er selbst paradox nennt und den auch wir nur als einen solchen werden hinnehmen können. Denn durch die Vorschrift, dass der Künstler nur Idealgestalten darstellen solle, würde dieser in einer für unsere heutige Empfindung unerträglichen Weise beengt werden. Wenn wir auch das Hässliche auf uns wirken lassen, ohne davon niedergedrückt zu werden, so beruht das auf einer Entwicklung, die wir seitdem durchgemacht haben und zum grossen Teil wieder Goethe selbst verdanken.

Hierauf folgte ein Vortrag des Herrn Warburg über »flandrische und florentinische Kunst im Kreise des Lorenzo Medici um 1480«. Um den Einfluss jener auf diese richtig abzuschätzen, kommt es zuerst darauf an, die persönlichen Vermittler festzustellen. Als solche kommen vor allem die Vertreter der Medici in Brügge in Betracht, von denen Tommaso Portinari als Besteller des Triptychons des Hugo v. d. Goes von S. Maria Nuova bekannt ist, aus dem Ghirlandajo die Gruppe der anbetenden Hirten für das Bild der Sassettikapelle entlehnt hat. Die noch nie gestellte Frage nach dem Entstehungsjahr der Arbeit des H. v. d. Goes findet ihre Beantwortung durch eine von dem Bruder des Tommaso für die Steuerliste (Kataster) von Florenz im Jahre 1480 gemachte Altersangabe über die einzelnen Familienmitglieder. Denn da auf den Flügeln des Triptychons neben Tommaso und seiner Gattin (Maria Baroncelli) nur die vor 1475 geborenen Söhne Antonio und Pigello und die älteste Tochter Maria mit den Namensheiligen dargestellt sind, ergiebt sich eben dieses Jahr als Entstehungszeit des Bildes. Um 1480 hört die Geschäftsverbindung Tommaso's mit den Medici auf, und 1482 tritt Maria Portinari ins Kloster ein. Damals muss also die Familie nach Florenz übergesiedelt und mit ihr wird auch das Bild dahin gekommen sein. Zu den Portinaris steht auch ein anderes flandrisches Werk, ein Bildnis aus dem Spital von S. M. Nuova, in Beziehung, das neben dem heiligen Benedetto wahrscheinlich den gleichnamigen Neffen Tommaso's darstellt. Ein in den Uffizien befindliches Doppelporträt bietet durch die Wappen der Besteller eine Handhabe zur Bestimmung der Dargestellten. Dasjenige des Mannes weist auf die Familie der Bandini Baroncelli hin, und aus dieser, über die wir die Geschichte des Scipione Ammirato besitzen, kann nur ein gewisser Pierantonio, der Nachfolger Portinari's in Brügge, der eine Maria Bonciani zur Gattin hatte, in Betracht kommen, da das Wappen der Frau diesem Geschlecht gehört. Zu einem ebenso sicheren Ergebnis gelangt man endlich hinsichtlich des berühmten Weltgerichtsbildes des Hans Memling, das, für Florenz bestimmt, im Jahre 1473 mit der Galeere, auf der es abgeschickt worden war, in die Hände des Hanseatischen Freibeuters Paul Benecke fiel und dadurch nach Danzig in den Besitz von dessen Rhedern kam, die es in der Marienkirche aufstellten. Hier giebt wieder die Wappenkombination den gewünschten Aufschluss. Das Wappen des Mannes stimmt mit dem der Familie Tani überein, das andere weist auf die Familie der Tazzi oder Tanagli hin. Und ein Angelo Tani, der nach den Florentiner Steuerlisten 1466 eine Caterina Tanagli, eine aus den Briefen der Mutter des Filippo Strozzi wohlbekannte Persönlichkeit, geheiratet hat, war, wie aus burgundischen Urkunden und aus den im Florentiner Archiv erhaltenen Geschäftsverträgen hervorgeht, vor Tommaso P. mit der Vertretung der Medici in Brügge betraut. Das erklärt zugleich den Gegenstand des Bildes, auf dem sein Namensheiliger, der Erzengel Michael Angelo, den Mittelpunkt bildet. Ausser bei der Verfolgung dieser persönlichen Beziehungen hat das Florentiner Archiv dem Vortragenden auch neues Material für den zweiten Teil seiner Aufgabe, die in der Durchforschung des Kunstbesitzes der Medici nach den alten Inventaren besteht, durch die Entdeckung eines solchen der Villa Careggi aus dem Jahre 1482 geliefert. Es bietet manche Ergänzungen zu einem schon von Müntz veröffentlichten Inventar derselben Villa von 1512 und führt unter der ausdrücklichen Bezeichnung als »flandrische Tuchbilder« sechzehn Gemälde an. Davon sind auffallenderweise zehn weltlichen Inhalts, so z. B. eine Gesellschaft, die »morresca« tanzt, wodurch man unwillkürlich an die ganz von burgundischer höfischer Kultur abhängigen Baldinistiche erinnert wird. In einer Beschreibung bacchanalischer Figuren im Pal. Riccardi, die eine Quaresima umgeben, hat schon J. Burckhardt zweifellos richtig eine Verspottung der Figur der Fastenzeit erkannt. Dazu bieten ein irrigerweise »Squarcione« benannter Stich in Florenz und die Darstellung einer Fastnachtsprozession, die der Vortragende in Amsterdam fand, analoge Belege. Das von den Italienern als spezifisch flandrisch empfundene Thema aber war der »Hieronymus im Gehäus«. So malte diesen Ghirlandajo in engem Anschluss an die Flandrer, ihre Kleinmalerei eigentlich nur in grossen Massstab umsetzend, Botticelli dagegen in Konkurrenz mit ihm S. Agostino ganz im Sinne der italienischen Kunst in pathetisch bewegter Auffassung. Im Gegensatz zu dieser war es die seelische Interieurstimmung, welche die Italiener den Flandrern abzugewinnen trachteten, ohne dass dieses Streben eine nachhaltige Wirkung hinterliess. *O. W.*

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Festsitzung am 13. Dezember wies Professor Petersen zunächst auf die Bedeutung Winkelmann's hin, der die Gesamtheit der antiken Kunstgeschichte ins Auge gefasst hatte, während heute die Spezialforschung bemüht ist, die Grenzen des Forschungsgebietes räumlich, zeitlich und sachlich zu erweitern. Anknüpfend an den 70. Geburtstag von Alexander Conze, einen Tag nach dem Geburtstage Winckelmann's, gab der Vortragende ein kurzes Bild der Schaffensthätigkeit des verdienstvollen Gelehrten, die vor allem die Inseln des Thrakischen Meeres, Samothrake und Pergamon umfasst hat. Nach einem Hinweis auf die ausgehängten Tafeln des neuen Heftes der vom Institut herausgegebenen antiken Denkmäler, wurde der durch den Tod ausgeschiedenen und der neugewählten Mitglieder des Instituts gedacht.

Dann erhielt Professor Löwy das Wort, welcher als Schüler Conze's die von diesem zuletzt behandelte Statue eines Adoranten im Berliner Museum besprach. Professor

Löwy wies überzeugend die grosse Übereinstimmung der Berliner Bronze mit dem Apoxyomenos des Lysippos nach. Er vertrat die Ansicht, dass der betende Knabe aus der Schule des Lysippos stammen müsse und führte die Ähnlichkeit beider Statuen im einzelnen aus: in der Bewegung des Körpers, im Umriss der vorderen und hinteren Seitenansicht, in der Modellierung von Kopf und Haar.

Professor Petersen teilte aus seinen Untersuchungen über die Ara Pacis Augustae mit, welche demnächst in einer Conze gewidmeten Publikation des österreichischen archäologischen Institutes, erscheinen werden. Er berichtete zunächst über die Ausgrabungen und Auffindung der Fragmente, zuerst ums Jahr 1560, dann 1598 und zuletzt im Jahre 1859. Er wies den jetzigen Aufbewahrungsort der einzelnen Reliefstücke nach: in Rom, Florenz, in Wien und England. Dann berichtete der Vortragende über den Beginn der Ara Pacis-Forschung durch F. von Duhn und seine eigenen früheren Arbeiten im Jahre 1894, deren Resultate durch die jüngsten Forschungen bestätigt worden sind. Ein abschliessendes Resultat allerdings konnte Professor Petersen auch jetzt noch nicht vorlegen; er betonte vielmehr, der Hauptzweck seiner Publikation könne nur der sein, die Berechtigung der Forderungen klar zu machen, auf deren Erfüllung alle weiteren Untersuchungen sich gründen müssten. Diese Forderungen seien folgende: Eine erschöpfende Ausgrabung am Palazzo Fiano, dem ursprünglichen Standort der Ara Pacis; die Zurückführung der Florentiner Reliefs nach Rom; die Herausnahne der an der Gartenfassade der Villa Medici eingemauerten Stücke. Die weltgeschichtliche Bedeutung dieses Denkmals sei so gross, dass die Erfüllung dieser Desiderata ein Anliegen der ganzen gebildeten Menschheit genannt werden dürfe. Aus der vornehmen Publikation lag den Anwesenden eine Tafel vor: die Rekonstruktion des Aussenfrieses der Rückseite, die namentlich durch Professor Hülsen's scharfsinnige Beobachtungen seit 1894 besondere Bereicherungen erfahren hat. Es sind dies zwei Reliefplatten, hoch oben an der Gartenfassade der Villa Medici eingemauert, welche erst im vergangenen Sommer dank des Entgegenkommens des Direktors der Académie Française M. Guillaume und des Generaldirektors der italienischen Museen Commendatore Fiorilli von Professor Petersen aufgenommen und mittels eines Gerüstes aus der Nähe studiert werden konnten.

Der Vortragende gab dann zunächst ein Bild des ganzen Baues und beschrieb die Marmoreinfassung des quadratischen Altarhofes, deren Gliederung inwendig und auswendig dieselbe ist. Nur ist der Schmuck innen einfacher als aussen: Fruchtkränze innen über einer hohen Marmortäfelung, aussen Festzüge und Kultushandlungen. Die Frontwände waren durch Pilaster dreigeteilt, die Seitenwände ungegliedert. Die Anordnung des ganzen Frieses ist augenscheinlich nach dem Parthenonfries erdacht; dies Vorbild aber wurde an der Rückseite vollkommener festgehalten als vorne. Dieser Rückseite des Altarbaues widmete Professor Petersen den Schluss seiner Ausführungen. Grosse Fragmente der hier angebrachten Darstellungen haben sich noch in den Uffizien, im Thermenmuseum und der Villa Medici erhalten. Man sah in der Mitte Götterdarstellungen: Tellus zwischen den Wachstum fördernden »Aurae«, die eine über quellendem Süsswasser, die andere über öder Salzflut. Fast vollständig zusammenzusetzen ist der Friesteil rechts daneben: ein Opfer am Altar der Tellus mit dem Tempelchen der Penaten im Hintergrunde. Es fehlt nur der Opfernde selbst, der Kaiser Augustus, vorhanden aber ist hinter ihm der Tempel des Mars und hinter diesem ein Teilnehmer des Festzuges, der den Übergang bildet zur Prozession der linken Seitenwand. Gegenüber am linken Ende erhielt sich der Tempel der Magna Mater und neben ihm nach innen der Kaiser selbst. Die grössere Lücke zwischem dem Mater-Tempel und dem Tellus-Relief ist nach einer Vermutung Hülsen's mit dem Vesta-Heiligtum auszufüllen und diese Vermutung bestätigt sich durch die Gegenüberstellung von Vesta und Penaten und die topographische Reihenfolge der sämtlichen dargestellten Heiligtümer: Mater-Tempel beim Haus des Augustus auf dem Palatin, an dessen Fuss der Vesta-Tempel; auf der Velia am Wege zu den Carinen der Penaten-Tempel, auf den Carinen der Altar der Tellus, über diese hinaus am Wege zur Ara Pacis der Mars-Tempel im Forum Augustum. — In der nächsten Adunanz wird Professor Petersen den Vortrag über seine ergebnissreichen Untersuchungen an der Ara Pacis Augustae fortsetzen. *E. St.*

DENKMALPFLEGE

Vom Meissner Dom. Der Dom zu Meissen soll bekanntlich restauriert, ausgebaut werden; die Mittel dazu sind zum grossen Teil durch Lotterien aufgebracht. Pläne zum Ausbau sind durch einen Wettbewerb zwischen hervorragenden Gothikern beschafft worden, von denen im vorigen Jahre zwei, nämlich die Herren Oberbaurat Schäfer in Karlsruhe und Professor Linnemann zu einem engeren Wettbewerb aufgefordert wurden. Beide Künstler haben daraufhin nochmals, im Laufe dieses Frühjahrs, den Dom gründlich studiert und dann ihre umgearbeiteten Pläne an den Vorstand des Meissner Dombauvereins eingesendet. Professor Linnemann hat eine dreitürmige, Oberbaurat Schäfer eine zweitürmige Lösung gegeben. Linnemann hat sich jedoch in einer gedruckten Beilage völlig zu der Anlage eines Mitbewerbes bekannt, nachdem er dessen Schauseite gesehen hat. Er sagt, Schäfer habe das Unmögliche möglich gemacht mit einer »wahrhaft genialen Divinationsgabe«, die nur auf Grund so tiefgehender und unablässiger Studien möglich sei, wie sie Schäfer zu Gebote ständen. Es gebe keinen anderen, weder in Deutschland noch anderswo, der einer solchen Leistung fähig wäre, und es sei als ein Glück zu betrachten, dass eine solche einzige Kraft zur Hand sei in dem Augenblicke, wo es endlich mit dem Ausbau und mit der Restaurierung des Domes Ernst werde. Geheimrat Wallot nannte Schäfer's Plan ebenfalls eine ausgezeichnete, wundervolle Arbeit. In der Sitzung des Vorstandes des Meissner Dombauvereins am 16. Dezember sprachen sich nun allerdings die anwesenden Architekten grundsätzlich für einen dreitürmigen Ausbau aus. Indes wurde doch schliesslich einstimmig beschlossen, der bevorstehenden Mitgliederversammlung des Dombauvereins zu empfehlen, sie solle den Entwurf Schäfer's annehmen, diesem aber anheimgeben, die vom kunstgeschichtlichen Standpunkte erhobenen Bedenken gegen eine zweitürmige Anlage zu erwägen. Die Hauptversammlung findet am 28. Dezember, abends 8 Uhr, in der technischen Hochschule zu Dresden statt. *m.*

Koblenz. *Die Wiederherstellung der alten Burg* ist im vergangenen Jahre endlich zu Ende geführt worden, und damit ist das wichtigste geschichtliche Denkmal und zugleich das älteste Profanbauwerk der Stadt, das vor wenigen Jahren noch auf das äusserste bedroht und in seinem ganzen Bestande gefährdet war, hoffentlich dauernd gerettet und erhalten.

Die Burg ist schon durch die Veröffentlichung von Arntz in der Zeitschrift für Bauwesen 1896 weiteren Kreisen bekannt geworden. Aber erst die sorgfältigen Untersuchungen und Aufnahmen der letzten Jahre während der Wiederherstellungsarbeiten haben die Baugeschichte vollständig klären können. Es ist vor allem der merkwürdige Nachweis gelungen, dass der älteste romanische Palas in

dem späteren Burggebäude versteckt war und in den folgenden Jahrhunderten auf drei Seiten einfach zugebaut wurde. Unter dem Kurfürsten Johann VI. von der Leyen (1556 bis 1567) wurde der südöstliche Teil mit den schönen Renaissanceformen, unter Kurfürst Johann Hugo v. Orsbeck (1676 bis 1711) der südwestliche Barockflügel angefügt. Die Burg befand sich seit dem Jahre 1806 in Privatbesitz und es lag die grosse Gefahr vor, dass sie bei dem raschen Wachstum der Stadt zur Mietkaserne umgebaut oder ganz abgerissen werden würde. Durch das Entgegenkommen der Erben des 1892 verstorbenen Geheimrats Schaaffhausen gelang es in letzter Stunde 1897, die ganze Burg für die Stadt zu erwerben zum Gesamtpreise von 145000 Mark, wobei der Staat und die Rheinprovinz je 37500 Mark beitrugen. Die Stadt hatte ausser dem Rest von 70000 Mark noch 40000 Mark für die Instandsetzung beizutragen. Ueber die Instandsetzung, die in den Jahren 1898 bis 1900 stattfand, hat der verdienstvolle Leiter der Arbeiten, der Stadtbaurat Maeckler, in dem fünften Jahresbericht der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz einen eingehenden reich illustrierten Bericht veröffentlicht. Von einer Rückversetzung in den mittelalterlichen Zustand wurde von vornherein ganz Abstand genommen, nur die Wiederherstellung des Zustandes, den die Instandsetzung nach der grossen Zerstörung von 1688 geschaffen hatte, wurde angestrebt. Auch hier konnte man sich auf die notwendigsten Arbeiten beschränken. Der ganze Umriss ist in der Hauptsache nur dadurch verändert, dass an Stelle der stumpfen Turmhauben die hübschen welschen Hauben mit offenen Laternen aufgesetzt worden sind, die die Burg vordem besass, und dass die hässlichen modernen Fabrikgebäude, die vorher den Bau einengten, ganz verschwunden sind. Neben dem alten Gymnasium und dem Schöffenhaus bildet die wiederhergestellte alte Burg heute in der Moselfront der Stadt Koblenz das wirkungsvollste Schmuckstück.

CLEMEN.

NEKROLOGE

Kopenhagen. In Ergänzung unserer neulichen kurzen Todesnachricht geht uns über den Bildhauer *Theobald Stein* noch folgende Mitteilung zu. Den 7. Februar 1829 als Sohn des hochangesehenen Anatomen Stein geboren, wurde er frühzeitig Schüler des trefflichen H. V. Bissen und gewann schon als zwanzigjähriger Jüngling in der akademischen Ausstellung mit seiner Reliefkomposition »Jason mit dem goldnen Vliess« allgemeine Anerkennung; von seinen späteren Werken sind als besonders bemerkenswert zu nennen »Neapolitanischer Knabe mit Wasserkrug«, 1860, »Loke und Sigyn«, 1862 (Nationalmuseum zu Kopenhagen), Porträtstatue des Dichters Ludwig Holberg (kgl. Theater), das Monument des Seehelden Niels Juel und dasjenige des Malers A. J. Carstens. Noch in den späteren Jahren entfaltete Stein eine sehr umfangreiche Wirksamkeit und leistete sowohl als Porträtkünstler wie im Gebiete der monumentalen und genrehaften Kunst manches von Wert. Ein ausgeprägt origineller und energischer Geist war er zwar nicht; trotzdem verdient er kraft seiner Leichtigkeit und Geschmack in der Komposition, sowie seiner soliden Tüchtigkeit der Mache in der Kunstgeschichte Dänemarks genannt zu werden.

S. M.

Düsseldorf. Am 7. Dezember verschied der Landschaftsmaler *Heinrich Ludwig Frische*, im Alter von nahezu 71 Jahren. Er war ein charaktervoller Landschafter alter Schule, ursprünglich Autodidakt, später unter Gude gebildet; seine Werke haben in viele öffentliche Galerien Eingang gefunden.

PERSONALIEN

An die Stelle Karl Hoffacker's ist A. Lüthi, der als Glasmaler in kunstgewerblichen Kreisen sehr geschätzt ist, zum Direktor der Kunstgewerbeschule in Zürich ernannt worden.

An die Stelle Eugen Bracht's ist Professor Friedrich Kallmorgen aus Karlsruhe als Leiter des Ateliers für Landschaftsmalerei an die Berliner Akademie berufen worden. Zu dieser Wahl können wir der Akademie nur gratulieren.

An die Stelle Karl Justi's ist Professor Paul Clemen auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Bonner Universität berufen worden.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Ein Fresko von Federigo Zucchero ist, wie aus Venedig gemeldet wird, in der dortigen Kirche S. Francesco della Vigna entdeckt worden. Es stellt eine Anbetung der Könige dar, und ist 4 m hoch und 3,2 m breit. Es scheint sich um eine sehr schwache Arbeit zu handeln, über die wir uns noch spätere Mitteilung durch unseren venetianischen Korrespondenten vorbehalten.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Stuttgart. Die königliche Altertumssammlung hat wieder eine ausserordentlich interessante Bereicherung erfahren durch die ihr überwiesenen *Funde aus der Römerzeit*, die jüngst bei Neuhausen auf den Fildern, dem weitgestreckten hügeligen Gebiet in der Nähe von Stuttgart, gemacht wurden. Als im Wald die Arbeiter im steinigen Untergrund arbeiteten, um Material zur Verschotterung der Landstrasse zu finden, stiessen sie auf Mauerwerk, das nach seiner Blosslegung einen oblongen Bau von fast vier Metern Länge und etwa drei Metern Seitenbreite erkennen liess, dessen Mauern in einer Höhe von etwa einem viertel Meter Höhe erhalten sind. Zum Teil innerhalb, zum Teil ausserhalb dieses ummauerten Grundes fand man nun vier Hochreliefbilder des Merkur, nämlich vier Köpfe, die durch den Flügelhut ganz unzweifelhaft als Merkurbilder gekennzeichnet sind. Zwei von diesen Bildern sind durchaus gut erhalten, bei den beiden anderen wurden im Gesicht einige Absplitterungen festgestellt. Ferner fand man die die Füsse enthaltende Partie der vier Götterbilder; neben zweien von ihnen sind die Vorderbeine eines Bocks, der bekanntlich dem Merkur geheiligt war, zu sehen. Im Erdboden zerstreut lagen viele Bruchstücke von Körper- und Gewandteilen, die aber trotz aller daran gewendeten Mühe sich nicht zu einem zusammenhängenden Ganzen aneinanderfügen liessen. Ohne Zweifel gehörten die Baureste einem kleinen Merkurtempel an, von dem in vielen früher aufgedeckten Inschriften als »aedes Mercurii« die Rede ist. Dieser bei Neuhausen aufgefundene Merkurtempel befindet sich in nächster Nähe des sog. »Römerhauses«; es sind dies die Baureste eines aus der Römerzeit stammenden Gebäudes, die längst bekannt, zum Teil aber heute noch nicht blossgelegt sind, wohl aber durch Einfriedigung vor unberufenen Besuchern und mutwilligen Zerstörern geschützt werden. Vor kurzem fand man übrigens ganz in der Nähe des Römerhauses das Bruchstück eines Reiters von einer sog. Jupitersäule. Auch dieses Fundstück ist den Sammlungen in Stuttgart einverleibt worden. (Voss. Ztg.)

Florenz. In den Uffizien sind neben dem Saal der Niobiden zwei grosse Säle mit Oberlicht hergerichtet worden, welche zur Aufnahme von Gemälden der flämischen Meister dienen sollen. In dem einen derselben wird das Presepe des Hugo van der Goes von S. Maria Nuova seine end-

gültige Aufstellung finden; der andere Saal soll vor allem dem Genius von Rubens gewidmet werden. Die beiden Kolossalgemälde, die zu der grossen Serie im Louvre gehören, welche die Thaten Heinrich's IV. von Frankreich verherrlicht, waren bis heute sehr ungünstig im Saal der Niobiden aufgehängt. Sie sind von den Malern Grassi, Parigni und Vermehren verständnisvoll gereinigt und restauriert worden und haben einander gegenüber im zweiten der flämischen Säle ihren Platz gefunden. Es sind die beiden riesigen Gemälde, welche Heinrich's IV. Sieg bei Ivry und seinen Einzug nach der Schlacht in Paris darstellen, Meisterwerke von Rubens, die er nicht vollendet hat, die heute nach der Reinigung in kunstvoll erneuerten Rahmen den Beschauer durch die Herrlichkeit der Komposition und die Pracht der Farben überraschen. Als Mittelstück, dem Eingang gegenüber, wird das Reiterbildnis Philipp's IV. dienen, das früher dem Velasquez und heute der Schule des Rubens zugeschrieben wird und jetzt noch in der Sala del Baroccio hängt. Rechts daneben ist ein Doppelbildnis von zwei vornehmen jungen Engländern aufgehängt, von van Dyck selbst gemalt oder aus seiner Schule, welches die Galerie-Direktion schon vor vier Jahren erwarb, aber noch nicht ausgestellt hatte. Links gegenüber soll der Bacchus des Rubens Platz finden. Die vielen Veränderungen und Verbesserungen in den Uffizien verdankt die Galerie dem Eifer ihres Direktors Ridolfi. Trotzdem bleiben noch mancherlei Wünsche unerfüllt, und besonders im Palazzo Pitti scheint das Eingreifen einer ordnenden Hand seit lange erwünscht. Zunächst soll jetzt in den Uffizien die Neuordnung der toskanischen Schule in Angriff genommen werden. *E. St.*

Wien. Die *Preyer'sche Gemäldegalerie*, ausgezeichnet durch vorzügliche Stücke moderner französischer Landschafter und alter Holländer ist an den amerikanischen »Kupferkönig« Clark in Montana für $1^1/_2$ Millionen Kronen verkauft worden.

Wien. Im Künstlerhause ist jetzt ein reicher Vorrat von Bildern angesammelt. Das Erdgeschoss enthält die Herbstausstellung der Genossenschaft (599 Nummern), im ersten Stock aber sieht man eine *Defregger-Ausstellung*, die 124 Nummern zählt. Professor Franz von Defregger, eine der sympathischsten Erscheinungen der neueren deutschen Malerei, ist erst voriges Jahr in Berlin durch eine Ausstellung in der Akademie geehrt worden, jetzt widerfährt ihm in Wien ein Gleiches. Eine abgeschlossene, in sich gefestete Künstlernatur, die sich ihre eigene Vision von der Welt geschaffen hat, bleibt von wechselnden Zeitströmungen unberührt. Sie ist der lebendige Ausdruck ihrer Zeit und bleibt als Persönlichkeit souverän. Wenn man unter Defregger's Bilder tritt, ist man in eine Zeit versetzt, in der es als höchstes Lob hiess: »Das kann man getrost neben einen alten Meister hängen«. So auszusehen wie ein alter Meister, wie ein ehrwürdiges Galeriebild, galt als Ideal. Erreicht wurde es ja (glücklicherweise) nie, denn die Zeit hat auch unter der vorgenommenen Larve ihre eigenen Gesichtszüge behalten. Ein Bild aus der Pilotyschule ist nicht zu verkennen, und ebensowenig die neuen, eigenen Züge, die Defregger in diese Schule gebracht hat. Sogar in ihre Farbe, deren weichliche, braun dunkelnde Harmonie Defregger durch das resche Grau, Grün, Weiss und Schwarz seiner tirolischen Natur und Volkstracht plötzlich aufgefrischt hat. Gleich im »Letzten Aufgebot«, dessen Skizze hier zu sehen, bricht diese neue, weniger atelierhafte Scala entschieden durch. München lasirte dann freilich darüber, und wenn man ein Hauptbild des Meisters, wie den »Schmied von Kochel« (1881) sieht, wo alle Farbigkeit doch vom Braunen kommt und zum Braunen geht, ist die damalige München-Wiener Tonart nicht zu verkennen. Innerhalb dieser aber hat Defregger ein Jahrzehnt gehabt, in dem er eine besondere Vollblüte üppiger, sammtiger, lichtsatter Tonschönheit zeigt. Das waren die Siebzigerjahre. Ein Wiener Auge erkennt in ihr sofort den Einfluss Pettenkofen's und namentlich Passini's, dessen gleichsam in stetem Schmelzen begriffene Kraftfülle von einigen Bildern Defregger's erreicht ist. So namentlich vom »Zitherspieler« der kaiserlichen Galerie (1876), der bei Herrn Gustav Geipel in Asch eine kleine Variante (1877) von fast gleicher Schönheit hat. Zu dieser Zeit ist Defregger breit, tief, wuchtig, tonschön. In anderen Bildern dieser Periode erkennt man aber auch deutlich sein Ringen nach diesem Ziele. Er hat eine altwienerische Buntheit der Lokalfarben zu überwinden und wird im Streben nach Tonstärke schwer. Es ist ganz dasselbe Ringen, wie es seinerzeit bei Pettenkofen festzustellen war, wenn man in der posthumen Ausstellung seine verschiedenen Versionen des »Marktes von Szolnok« verglich, der ihm ein lebenslängliches malerisches Problem blieb. Selbst in einigen sehr berühmt gewordenen vorzüglichen Bildern dieses Decenniums trifft es der Künstler mit der Farbe nicht immer so vollkommen, wie bei dem Zitherspieler. Man sehe etwa den »Liebesbrief« (Baron Königswarter), ein in der Charakteristik höchst liebenswürdiges, in den Typen glückliches, auch in der Farbe gutes Bild, das aber doch zu sehr ins Lohbraune fällt, und sogar mit den blühenden Teints der Mädchen. Die eigentliche Kraft Defregger's liegt doch in der angestammten Echtheit seiner Charakteristik, im gesunden Realismus seines Zeichnens und Bildens und in dem Volkston, den er immer gleich treuherzig anschlägt. Für das Heroische fehlt ihm die richtige Grösse, wie sich selbst an seinem monumentalen Andreas Hofer im Königsberger Museum zeigt. Im historischen Genre dagegen ist er reizvoll, mannigfaltig, natürlich. Seine »Heimkehr des Landsturms« z. B. mit Tanz und Juchhe erinnert mich merkwürdig an die Wallfahrerscene in Anzengruber's »Kreuzelschreibern«. Eine so volksecht wie die andere. In diesem Sinne sind auch seine Porträts vortrefflich (Prinzregent Luitpold, auch das Selbstporträt), die Farbe ist bei ihnen nicht wesentlich, während die Modernen gerade in der Farbe die Seele des Individuums anklingen lassen. Die ausgestellten Bilder reichen bis 1901 herauf, mit einer Wallfahrerscene, die etwas hart und bunt geraten ist, und einer der Erzherzogin Elisabeth gehörigen Anbetung der Hirten, deren Reiz in einem Anklang an die schlichten Scenen der Kreuzwegstationen besteht.

In der Herbstausstellung machen sich besonders einige Künstler geltend, die mit ganzen Sammlungen auftreten. Hugo Darnaut füllt ein Kabinett mit feinen Stimmungslandschaften. Seitdem er Schindler's ehemaliges Heim in einem alten ländlichen Schlosse des Fürsten Liechtenstein zu Plankenberg bezogen hat, ist auch sonst Schindler'scher Geist über ihn gekommen. Er hat sich in die heimatliche, niederösterreichische Landschaft vertieft, die er allerdings schwermütiger auffasst und weniger mannigfaltig behandelt als sein Vorgänger. Dämmerungen, Abend- und Herbststimmungen kommen am häufigsten vor, und zwar mehr mit zierlichen Wirkungen, obgleich seine Handschrift jetzt breit genug ist. Immerhin findet sich eine Anzahl Bilder (»Gewölk nach dem Regen«, »Waldfriede«, »Gehöft in der Haide«), wo er tiefer und saftiger wirkt. Diese Stücke gehören zum Besten, was die Wiener Landschaft jetzt hervorbringt. In dem jungen Ludwig Koch wächst ein neuer Sport- und Militärmaler auf, der sich am liebsten in Aquarell und Gouache tummelt. Seine Gefechtsscenen haben viel Animo, seine Pferdeporträts sind virtuos detailliert und eine grosse Uniformscene vom Kaisermanöver

zu Jaslo (1900) ist schon durch die vielen Porträts (und die mit ausgestellten Studien dazu) interessant. Ähnliche Serien bringen J. Nep. Geller, der in Wiener Veduten geschickt ist, jetzt aber mit Vorliebe die Auen des Praters mit ihrem bunten Kinderleben in neupariserischen Beleuchtungen gouachiert; dann Karl Pippich, einer der begabtesten Wiener Vedutenmaler, der namentlich die »Terrainbewegung« bei Anlage der Stadtbahn und Wienregulierung in zahlreichen aktuellen Bildern dargestellt hat; endlich Jehudo Epstein, ein verwegener, ganz junger Kolorist, der aus Italien zahlreiche Studien, auch sehr gute römische in Bleistift, heimbringt. Aus der älteren Generation zeigt sich wieder einmal, nach langer Zeit, Franz Zverina, dessen originelle Zeichnungen, auch mit Farbe gehöhte, aus südslavischen Landen (Bosnien, Montenegro u. s. w.) noch immer anziehen. Unter den verstreut auftretenden Arbeiten erwähnen wir einige Porträts von Temple, den beiden Ajdukiewicz (elegantes Reiterbildnis des Kaisers), David Kohn (Rotstiftbild des Unterrichtsministers), Genrebilder von Egger-Lienz, Homolac, Jungwirth, Joanowits, Hedwig v. Friedlaender, Hessl, Landschaften von August Schaeffer, der seit zwei Jahren ein neuer Mensch geworden ist und durch originelle Stimmungsbilder erfreut, von Hudecek, Zoff, Zetsche, Tomec, Fechter und Ribarz. Diese Künstler sind schon bei anderen Anlässen gewürdigt worden. Auch die Plastik bietet einige interessante Nummern. Zumbusch's Generalsbüste ist eine treffliche Arbeit. Die sehr begabte Elsa von Kalmar hat diesmal den poetischen Einfall, die istrischen Küstengebirge in Gestalt von zwei hingelagerten männlichen Akten von allerflachster linearer Behandlung zu symbolisieren. Wer hätte nicht schon bemerkt, wie viel Anthropomorphes manche Gebirgslinien haben? Schliesslich sei Anselm Zinsler erwähnt, der in seiner gehärteten Wachsmasse eigentümlich polychromierte Gebilde schafft. *Ludwig Hevesi.*

Die internationale Kunstausstellung in Turin für dekorative Kunst 1902 wird eine namhafte Unterstützung durch das Deutsche Reich finden. 50000 Mark fordert die Regierung dafür vom Reichstage. H. E. v. Berlepsch, in dessen Hand die künstlerische Leitung der deutschen Abteilung liegt, ist gegenwärtig schon in Turin mit den Vorarbeiten beschäftigt.

Die Gemälde der Galerie San Fernando in Madrid werden jetzt auf Betreiben des neuen Prado-Direktors Villegas in den Prado übergeführt.

Böcklin's Pest wird ihren dauernden Platz im Museum zu Basel erhalten, für das sie durch die Gottfried Keller-Stiftung angekauft ist.

VOM KUNSTMARKT

Paris. Die Versteigerung der Sammlung Weiller brachte 293000 Frcs. Der Clou des Tages war die Skizze von Puvis de Chavannes zu seinem Fresko »Ludus pro patria«. Das Stück brachte 40000 Frcs. Ferner noch einige Hauptpreise: Boudin, Bucht, 5600, Cazin, Flussmündung, 11000, Corot, Inneres eines Pachthofes, 23000, Dagnan-Bouveret, Der Schmerz des Orpheus, 7000, Jongkind, Gerberei, 6000, Lépine, Kanal in Caen, 8050, Monet, Bahnhof Saint Lazare (Paris), 8100, Wasserbecken bei Argenteuil, 12000, Die Kathedrale zu Rouen abends, 13000, Puvis de Chavannes, Die Familie, 10500, Thaulow: Apsis der Kirche bei Dieppe, 4800; Drei Zeichnungen von Detaille wurden 1050 (preussische Trompeter), 1100 und 1120 Frcs. bezahlt. Auf einer anderen Versteigerung zahlte man kürzlich für das Bildnis der Frau von Staël von Ingres 12000 Frcs. und für einen Ziem 5400 Frcs., für Monet 6900.

London. Pierpont Morgan hat wieder einen Rekord aufgestellt. Der Buchhändler Quaritch war nämlich so glücklich, ihm für seine Bibliothek ein gedrucktes Buch für 105000 M. zu verkaufen, welcher Preis als »noch nie dagewesen« bezeichnet wird. Es ist das ein von Fust & Schöffer 1459 gedruckter Psalter, der wesentlich besser, als die wenigen andern bekannten Exemplare erhalten ist. Leider ist Herrn Morgan aber auch ein Missgeschick passiert: das von ihm mit 650000 Frcs. bezahlte Bildnis der Herzogin Devonshire von Gainsborough ist als unecht erkannt worden und zwar soll die Nase der Dargestellten nicht die Hand des Meisters aufweisen. Um so echter wird voraussichtlich die Nase sein, die Herr Morgan dem Kunsthändler, der ihm das Bild verkauft hat, erteilt haben wird.

VERMISCHTES

Paris. In den Kreisen der hiesigen Sammler ist man lebhaft erregt über einen Ankauf, den die Marchesa Arconati soeben in Florenz gemacht hat, ein rundes Marmorrelief, darstellend die Knaben Christus und Johannes der Täufer, von Desiderio da Settignano. Die Marchesa hat es vom Marchese Niccolini in Florenz erworben, um es dem Louvre zu schenken. Das Stück, das man jetzt in Paris als Donatello ausgiebt, wird ausdrücklich von Vasari als ein Werk des Desiderio beschrieben, dem es auch in Florenz, wo es zur Einweihung des neuen Kunstvereinshauses im Frühjahr 1900 ausgestellt war, richtig zugeschrieben war. Das kleine, sehr anmutige, aber nicht gerade bedeutende Werk soll mit 100000 Francs bezahlt worden sein.

Der Kaiser als Kritiker. Am 18. Dezember hielt der Kaiser an die Bildhauer, die die Denkmalsreihen in der Siegesallee in Berlin geschaffen haben, eine Rede, der wir folgende Sätze entnehmen: »... Mit Stolz und Freude erfüllt mich am heutigen Tage der Gedanke, dass Berlin vor der ganzen Welt dasteht mit einer Künstlerschaft, die so Grossartiges auszuführen vermag. Es zeigt das, dass die Berliner Bildhauerschule auf einer Höhe steht, wie sie wohl kaum je in der Renaissancezeit schöner hätte sein können. ... Unter diesem Eindruck möchte ich Ihnen dringend ans Herz legen: noch ist die Bildhauerei zum grössten Teil rein geblieben von den sogenannten modernen Richtungen und Strömungen, noch steht sie hoch und hehr da, — erhalten Sie sie so, und lassen Sie sich nicht durch der Menschen Urteil und allerlei Windlehre dazu verleiten, diese grossen Grundsätze aufzugeben, auf denen sie auferbaut ist! Eine Kunst, die sich über die von mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr, ist Fabrikarbeit, ist Gewerbe, und das darf die Kunst nie werden. ... Wenn nun die Kunst, wie es jetzt vielfach geschieht, weiter nichts thut, als das Elend noch scheusslicher hinzustellen, wie es schon ist, dann versündigt sie sich damit am deutschen Volke. ... Ich empfinde es als Landesherr manchmal recht bitter, dass die Kunst in ihren Meistern nicht energisch genug gegen solche Richtungen Front macht. Ich verkenne keinen Augenblick, dass mancher strebsame Charakter unter den jüngeren Anhängern dieser Richtungen ist, der vielleicht von bester Absicht erfüllt ist; er befindet sich aber doch auf falschem Wege. ... Das kann ich Ihnen, meine Herren, jetzt schon mitteilen, der Eindruck, den die Siegesallee auf die Fremden macht, ist ein ganz überwältigender.«

Gegen die Zwangsklassifizierung von Druckgattungen, die der deutsche Kunstverlegerverein anstrebt, wendet sich der Radierer Ernst Klotz in Leipzig in einem Aufsatze in der »Gegenwart«, mit dessen wesentlichem Inhalt wir durchaus übereinstimmen. Wie Klotz sehr richtig ausführt, kommt es bei unserem jetzigen Verstählungsverfahren weniger darauf an, ob man einen fünften oder fünfzigsten Druck vor sich hat, sondern ob er gut oder schlecht gedruckt ist. Für alle graphischen Arbeiten aber

eine starre Skala aufzustellen, und dieser im breiten Publikum dadurch Geltung zu verschaffen, dass erklärt wird, nur die vom deutschen Kunstverlegerverein gestempelten Druckgattungen bieten Garantien, halten wir für eine Benachteiligung der materiellen Freiheit des graphischen Künstlers. Würde sich der Glaube an die Marken des deutschen Kunstverlegervereins bei allen Sammlern festsetzen, so wäre kein Künstler mehr in der Lage, seine Arbeiten frisch von der Platte weg an den Mann zu bringen, denn sobald schon Frühdrucke verkauft sind, geben die »Staalmeesters« des Kunstverlegervereins nicht mehr ihren Stempel.

Rom. Es ist jetzt endlich dank der Vermittlung des Commendatore Boni dem Photographen Domenico Anderson gestattet worden, auf dem Forum Romanum eine grössere Anzahl von Aufnahmen — etwa 20 Stück — zu machen. Die Aufnahmen umfassen die Reste der Basilica Emilia, den Platz vor dem Comitium, den Lapis Niger und seine Umgebung, dann die neuentdeckten Rostra in der Nähe des Saturn-Tempels und die Stätte, wo Cäsar verbrannt worden sein soll. Auch den Castor- und Pollux-Tempel und seinen Bezirk hat Anderson aufnehmen dürfen; die Umfassungsmauern und Fundamente des Tempels, soweit sie blossgelegt worden sind, den Quell der Iuturna, den Altar der Dioskuren und das antike Gemäuer, in welchem ihre Standbilder fragmentarisch zusammengesetzt worden sind. Leider ist der Apparat des Photographen noch nicht in S. Maria Antiqua eingedrungen, sondern vor den riesigen antiken Umfassungsmauern stehen geblieben, die das Heiligtum umschliessen. Dagegen sind ihm aber noch einige Gesamtaufnahmen des erhabenen Trümmerfeldes gestattet worden, welches auf der Welt nicht seinesgleichen hat. Im kommenden Frühjahr — so darf man hoffen — wird Anderson noch einmal auf dem Forum arbeiten. Möchte es ihm dann gestattet sein, die zahlreichen Fresken in S. Maria Antiqua aufzunehmen, ehe sie durch die Luft und die Witterungseinflüsse noch mehr beschädigt werden, als sie es schon sind. *E. St.*

NOTIZ

Der Korrespondent, von dem die »Venedig« überschriebene Notiz auf Seite 127 der »Kunstchronik« am 12. Dezember herrührt, mag sich beruhigen: das **Madonnenbild Baldovinetti's** befindet sich nach wie vor (wie ich am heutigen Tage mich zu überzeugen die Gelegenheit hatte) im Besitz von Mr. Bernhard Berenson und wird, auch dessen mag er sicher sein, sobald nicht weder in die Uffizien noch irgendwo anders hin gelangen.

Fiesole, 17. Dezember 1901. *Georg Gronau.*

BERICHTIGUNG

Durch einen sehr bedauerlichen Missgriff des Druckers ist in voriger Nummer die Besprechung des Herrn Dr. A. Haseloff über das Werk von Male, L'art religieux du XIII[e] siècle en France abgedruckt worden, ohne die Korrekturfahne zu berücksichtigen. Ausser einer Reihe gewöhnlicher Druckfehler sind infolgedessen mehrere Entstellungen stehen geblieben, die wir hier berichtigen: Statt Didson ist immer zu lesen Didron; auf Sp. 134, Z. 6 von oben soll es lauten: und Wissensstoffes des Mittelalters, wie sie u. s. w.; auf Z. 2 des zweiten Absatzes derselben Spalte muss es heissen morale, nicht monale; auf Sp. 135, Z. 9 von oben soll es lauten Deësis, nicht Diesis; und schliesslich ist das Gesamturteil des Referenten ausgefallen, welches lautete: »Wir tragen kein Bedenken, das Buch als eine der bedeutendsten Erscheinungen auf dem Gebiete mittelalterlicher Kunstgeschichte zu bezeichnen.«

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUE WERKE

Farben und Feste. Kulturhistorische Studie von Luise von Kobell. München 1900. Druck und Verlag der vereinigten Kunstanstalten.

Die dekorative Malerei der Renaissance am Bayerischen Hofe, von Dr. Ernst Bassermann-Jordan. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. 1900.

Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. Von Josef Strzygowski. Leipzig, J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung. 1901.

Drei Künstlerleben. Dichtungen von Eduard Paulus. Stuttgart 1900. J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.

Handbuch der Kunstgeschichte von Dr. Erich Franz. Freiburg i. B., Herder'sche Verlagshandlung. 1900.

A Venturi. Storia dell' arte italiana. I. Milano, Ulrico Hoepli. 1901.

John Ruskin, Die sieben Leuchter der Baukunst. Aus dem Englischen von Wilhelm Schoelermann. Eugen Diederichs. Leipzig 1900.

Versuche und Ergebnisse der Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung in Hamburg. Hamburg 1901. Alfred Janssen. 2.—, geb 2.70

Inhalt. Alonso Berruguete und Donatello. Von Berthold Haendcke. — Berliner kunstgeschichtliche Gesellschaft, Archäologisches Institut. — Vom Meissner Dom; Wiederherstellung der alten Burg in Coblenz. — Kopenhagen, Nekrolog für Stein, Dusseldorf, Frische †. — Nachfolger für Hoffacker, Bracht, Justi. — Ein Fresko von Zucchero. — Stuttgart, Römerfunde; Florenz, Neue Säle in den Uffizien; Wien, Galerie Preyer verkauft; Wien, Künstlerhaus; Turin, Internationale Ausstellung; Madrid, Prado- und St. Fernando-Galerie; Böcklin's Pest in Basel. — Paris, Sammlung Weiller; London, Ankäufe von Morgan. — Geschenk an den Louvre; Der Kaiser als Kritiker; Stempelung von Druckgattungen; neue Photographien von Anderson. — Notiz. — Berichtigung. — Bei der Redaktion eingegangene neue Werke. — Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 11. 2. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DENKMALPFLEGE IN SCHLESWIG-HOLSTEIN

Das sechste Stück der Kunstchronik, S. 90, enthält eine aus der »Vossischen Zeitung« übernommene Mitteilung über die Denkmalpflege in der Provinz Schleswig-Holstein. Ihr schickt die Leitung des Blattes die Anmerkung voraus, dass die Mitteilung ein trauriges Bild auf die Denkmalpflege in Preussen würfe, *wenn* sie sich wirklich in ähnlichem Umfange bestätigen sollte. Man muss dieser Vorbemerkung vollständig beipflichten.

Fragen wir also, *ob* sie sich wirklich bestätigt. Man wird die Frage, nach dem Inhalte des Artikels, so zu fassen haben: ob es sich bestätigt, dass seit Einführung der jetzt bestehenden Ordnung der Denkmalpflege in weiterem Umfange die Wut sich geltend mache und gemacht habe, die mittelalterlichen Holzaltäre modern zu bemalen, wodurch sie jeden künstlerischen Wert verloren haben, nicht mehr zu erkennen sind u. s. w.

Es kommt, nach einem Überschlage, in dem Bereiche Schleswigs und Holsteins die Zahl von 134 Altarwerken in Betracht.

Von diesen waren, so weit bekannt, seit den 1860er Jahren bis 1890 zwanzig teils neu angestrichen, teils abgekratzt worden. Dass Farblosigkeit ein besonderes Verdienst gotischer Skulptur sei, war ja eine Lehre des sonst so verdienstvollen Thaulows, und was war leichter, als diese zu befolgen? Man brauchte nur, wenn man nicht mit Kaffee- oder Chokoladenfarbe anstreichen wollte, Schmierseife anzuwenden, oder das Ganze in den Waschkessel zu versenken, um es zu »reinigen«.

Seit dem Erscheinen der »Bau- und Kunstdenkmäler« (1886—89) sind von den 134 Altären einer an- oder eingreifenden Behandlung unterzogen worden — so weit es bekannt ist — nicht mehr als folgende:

1. der in der Klosterkirche zu Kiel (1890),
2. der zu Selent (1892),
3. der zu Ulkebüll (1890),
4. der alte Hochaltar zu Schleswig (1893),
5. der Hochaltar zu Witting (1894),
6. der zu Witzwort (1898),
7. der Nebenaltar zu Witting (1899),
8. der Altar zu Tatingen (1897),
9. der zu Mögeltondern (1897).

Von diesen aber kommt wieder nur Nr. 5—9 in Betracht; denn die Denkmalpflege ist erst 1893 organisiert; die Behandlung der vier Altäre zu Selent, Kiel, Ulkebüll und Schleswig fällt noch in den vorher verflossenen Zeitraum [1]).

Zu Tatingen ist auf sorgsame Weise der Versuch gemacht, die vor mehreren Menschenaltern über die Tafelgemälde der Altarflügel gestrichene Ölfarbe auf einer kleinen Fläche zu entfernen, und er hat guten Erfolg gehabt. Die Arbeit ist jedoch auf Veranlassung des Konservators bis auf geeignete Zeit und Veranlassung eingestellt worden. Zu Mögeltondern (so auch wohl zu Osterlügum und vielleicht noch an mehr Orten) ist der Altar abgestäubt und ein wenig vom Schmutze gereinigt worden; ausserdem sind zu Mögeltondern Teile der Tafelbilder, die im Abfallen waren, wieder festgeleimt worden. Wirkliche Freunde der Denkmalpflege dürften solches nicht missbilligen, sondern vielmehr loben und nur das bedauern, dass viel zu wenig in gleicher Richtung geschieht. Die vorliegende Aufzählung tritt übrigens auf mit dem Anspruch, für vollständig zu gelten.

Allerdings giebt es auch, wenigstens der Lehre nach, grundsätzliche Gegner aller und jeder Behandlung und Herstellung solcher Gegenstände. Aber die Beantwortung der Frage, ob es überhaupt angängig und zu empfehlen ist, Herstellungsarbeiten zu veranlassen und vorzunehmen, statt die Gegenstände sein zu lassen wie sie sind, d. h. eben in der Regel: sie dem weiteren Verfalle und all den Schick-

1) Der Vollständigkeit wegen wird angemerkt: Der Kieler Altar ist, im Zusammenhang mit der umfassenden, der Denkmalpflege vollständig fremden Umgestaltung des ganzen wichtigen Bauwerks, neu angestrichen worden; auch die Neubemalung des (übrigens unbedeutenden) Selenter Altars ist, so viel man weiss, ohne alle Berücksichtigung der für die Denkmalpflege massgebenden Grundsätze geschehen. Die Herstellung des Schleswiger Altars geschah, im Verlaufe der gesamten Neugestaltung des Domes, durch sorgsame Hand (A. Olbers); so weit ich der Arbeit habe folgen können, halte ich ihre Grundsätze für einwandfrei. Die Herstellung des Ulkebüller Altars ist, unter Vermittelung des Herrn Konservators der Kunstdenkmäler selbst, durch das Königliche Museum zu Berlin besorgt worden; also doch offenbar so gut und bedenkenfrei als irgend möglich.

salen fürder preiszugeben, die der Lauf der Zeiten mit sich bringt — die Beantwortung dieser Frage ist uns hier zu schwer. Wir dürfen uns also erlassen, uns auf ihre Erörterung einzulassen, abwartend, ob sie je in entscheidender Weise allseits abschliessend beantwortet sein wird. Die Vertreter der Sammlungen werden sie wohl theoretisch zu verneinen geneigt sein; doch handeln auch sie thatsächlich stets nach bestem Ermessen in den einzelnen Fällen[1]).

Anders kann und darf es auch der praktische Denkmalpfleger nicht thun. So ist denn auch die Herstellung des Ulkebüller Altars mit samt der jetzt darüber gesetzten Triumphkreuzgruppe dem Herrn Konservator der Denkmäler *und* dem Königlichen Museum zu verdanken.

Seit 1893 sind in Schleswig-Holstein eingreifenden Herstellungsarbeiten unterzogen: die Altäre zu Witzwort und zu Witting. Es darf und soll nicht behauptet werden, dass die Arbeit an diesen Werken keinen Einwand zulasse; es wird aber unbedenklich erklärt, dass im ganzen die Herstellung der drei Stücke von vorn herein, d. h. von den Vorarbeiten an, bis zum Abschluss auf der Höhe ihrer Zeit steht und keine Vergleichung scheut und zu scheuen braucht. Mit Einzelheiten will ich die Leser hier nicht behelligen.

Die Arbeiten an diesen Werken sind nicht nur nicht gegen die Denkmalpflege ausgeführt worden, sondern sogar in vollkommenem Einvernehmen mit ihr, und die Vertreter der Denkmalpflege haben selbst sogar für die Beschaffung der Mittel grossenteils Sorge zu tragen gehabt.

Diese drei Fälle, oder diese fünf, sind also doch nicht geeignet, das Urteil zu begründen, als stünde es traurig um die Denkmalpflege in Preussen, sei es, dass diese pflichtvergessen und unthätig handelte, sei es, dass sie unterdrückt und missachtet würde, und man darf wohl glauben, dass der Verfasser des Artikels in der »Vossischen Zeitung«, wenn er mit dem hier Vorgetragenen bekannt gewesen wäre, und auch die betreffenden Werke gekannt hätte, wie sie sind und wie sie waren, zu weniger düsterem Schlusse gekommen wäre. Es ist ja gewiss, wenigstens im hiesigen Lande, keineswegs alles so, wie es sich der Denkmalpfleger wünschte; es fehlt sogar nicht an heftigen und widrigen Anstössen, und die Summe der fruchtlos dahingehenden Arbeit ist schwer zu schätzen und oft schwer zu verschmerzen. Aber gegenüber jenem Bilde kann sich die Denkmalpflege der Zustände doch nur freuen, auch im Hinblick auf ihr Verhältnis zur Kirche. Natürlich meinen wir damit das innere Verhältnis zur Kirche, das sich hier auf der Gleichheit der Bildung, der Lebensanschauungen und der Ziele aufbaut, und in der gemeinsamen, übereinstimmenden Bemühung, dem Lande seinen künstlerischen Besitz in ungeschmälerter Wirkung zu erhalten und zu sichern, ausspricht.

Als unstreitbarer Gewinn und Fortschritt darf es schon angesehen werden, dass die Freude an der Erhaltung und Wiedererweckung der gotischen Farbenpracht und das Verständnis dafür an vielen Orten wieder erwacht oder erweckt ist; es sind nur vereinzelte Fälle vorgekommen, und sie werden immer seltener, wo missverstandener Eifer die Reste der Bemalung als Schmutz ansieht und das Holzwerk davon »reinigt«. Das letzte traurige Beispiel und Opfer dieses Verfahrens an ganzen Altären ist, soviel ich weiss, der Neukircher Altar, den ich vor 20 Jahren noch im schönsten Glanze wohlerhaltener Bemalung gesehen habe; von kleineren und Einzelwerken ist freilich eine Reihe aufzuzählen, und weit in Schatten gestellt wird jenes Eingreifen durch das, was noch 1892 zu Hürup geschehen ist. Daselbst ist bei einer vollständigen Renovierung der Kirche und Ausmalung, die sie einem bäuerlichen Tanzsaale ähnlich gemacht hat, die grossartige, dem 13. Jahrhundert entstammende Reihe der Passionsdarstellungen[1]), die sich über dem Chorbogen her zog, herabgerissen, abgeändert, »gereinigt« und an eine Stelle gethan worden, wo das unvergleichliche Werk in Bälde zu Grunde gehen wird. Zu weitgehenden Schlüssen giebt aber dieser betrübende Einzelfall keinen Anhalt. *R. HAUPT.*

ZU VAN DYCK'S BILDNIS DES JUNGEN WILLIAM VILLIERS

Die Kunstchronik hat sich im Jahre 1895 mit einem der prächtigsten Porträts befasst, die man dem Pinsel Anton van Dyck's verdankt. Ich meine das lebensgrosse Bildnis des William Villiers, Viscount Grandison, das damals aus Schottland und zwar aus Grey'schem Besitz durch H. O. Miethke nach Wien gezogen worden ist. Bei Miethke war es nur kurze Zeit ausgestellt und schon las und hörte man allerwärts von dem Bilde, das in den weitesten Kreisen Beifall fand und gerechte Bewunderung erregte. Nur eine Ilg'sche Notiz in der »Presse« vom Mittwoch, den 17. April 1895 trat mit allerlei Scheingründen, die sehr gelehrt thaten, aber haltlos waren, gegen die Zuschreibung des herrlichen Stückes an van Dyck auf. Zugleich wurde in Frage gestellt, ob denn auch wirklich William Villiers in dem Bildnis zu erblicken sei. Daneben wurde herumgeflüstert, dieser »angebliche van Dyck« sei eigentlich ein Lely. Dies gab mir Anlass, eine Frage Lützow's, des damaligen Herausgebers der Kunstchronik, dahin zn beantworten, dass ich ihm einen Artikel einsandte, in welchem ich nach dem alten Stiche des P. v. Gunst bewies, dass auf dem »angeblichen« Van-Dyck, der nach Wien gekommen war, wirklich William Villiers dargestellt ist und dass dieses Gemälde wahrscheinlich 1632 oder 1633 entstanden sein dürfte und zwar in England. Damit war Lely ausgeschlossen, der erst 1641 nach England gekommen ist. Für die Autorschaft des grossen van Dyck und für die hohe künstlerische Bedeutung des Werkes trat ich unbedingt ein. Der angedeutete Artikel erschien in der Kunstchronik vom 16. Mai 1895. Mittlerweile war der Schatz schon an Jacob Herzog gelangt, der sich

1) Sollte es jemanden wirklich angelegen sein zu wissen, wie sich zur Zeit der Konservator Schleswig-Holsteins zu derlei Fragen stellt, der möge in den Verhandlungen des Freiburger Denkmaltages (S. 57 ff.) das Betreffende nachlesen.

1) Über diese und die entsprechende zu Nordhackstedt handelt Iwar Hertzsprung et par Sönderj. Träskjärerarbeider: Aarb. for Nord. Oldkynd. 1901, S. 1 ff.

dann einige Jahre lang des kostbaren Besitzes erfreute. 1899 bildete der William Villiers eines der wertvollsten und meist bewunderten Stücke in der Antwerpener van Dyck-Ausstellung, und seither ist das Villiersbildnis durch mehrere Nachbildungen schon jedem Bilderfreunde bekannt geworden, auch wenn er die »Van-Dyck-Tentoonstelling« von 1899 nicht besucht haben sollte. Ich habe mich in der genannten Antwerpener Ausstellung neuerlich davon überzeugt, dass ich bei der Wertschätzung des Villiersbildnisses 1895 nicht zu hoch gegriffen hatte. Und dies war auch die Ansicht vieler anderer, die mit offenen Augen verglichen hatten. Auch in neuester Zeit hält man das Werk für etwas Aussergewöhnliches. Nachdem das Bild noch 1899 an Schaus nach New York um eine beträchtliche Summe verkauft worden, hat es jüngst im November 1901 wieder seinen Besitzer gewechselt. Wie ich durch Miethke's Freundlichkeit aus einer New Yorker Zeitung erfahre, ist das Villiersbildnis des van Dyck nunmehr Eigentum des New Yorker Sammlers William C. Whitney. Was Whitney für diesen van Dyck bezahlt hat, ist ebensowenig genau bekannt, als der Kaufpreis, den Schaus erlegt hat, aber Eines wird als sicher hingestellt, dass van Dyck's Villiersbildnis eines der teuersten Bilder ist, die je nach Amerika verkauft worden sind. Man spricht von 120000 Dollar, das wäre, selbst bei der Annahme einiger Übertreibung, eine Zahlung, die in den Annalen des Bilderhandels als Ereignis verzeichnet werden müsste. Da ich, wie erwähnt, in der Kunstchronik schon vor mehreren Jahren mich des Villiersporträts angenommen habe, will ich es nicht versäumen, den Lesern dieser Zeitschrift nun auch den wiederholten Besitzwechsel des nunmehr schon weitberühmten Gemäldes anzuzeigen.

Wien, 14. Dezember 1901. *Dr. TH. v. FRIMMEL.*

AUS VENEDIG

Nach den gemachten Erfahrungen dürfte der Massenprotest in- und ausländischer Künstler gegen die geplante Zerstörung der »Piazza d'Erbe« in Verona, so erfreulich er an sich ist, erfolglos bleiben. Wer lange in Italien gelebt hat und die Rücksichtslosigkeit kennt, welche besonders Künstlerprotesten entgegengesetzt wird, glaubt schwer nur an deren Erfolge, besonders wenn der Eigensinn der Stadtverwaltungen durch Einmischen von Stimmen des Auslandes aufgestachelt wird. Traurig ist dies, aber um so wahrer. — Es bleibt höchstens zu wünschen, dass Quantität und Qualität der Unterschriften der Protestler diesmal doch vielleicht imponieren.

Wie schon früher berichtet, ist die Freilegung des Chores der Frarikirche beschlossen und zum Teil in den letzten Zeiten zur Wahrheit geworden. Doch mussten die Arbeiten wieder eingestellt werden, weil man für die Festigkeit des kleinen anstossenden Sakristeichörleins zu fürchten begann. Es zeigte viele gefährliche Risse und wird nun gründlich restauriert und ganz freigelegt, wodurch dem wertvollen Madonnenbilde des Giov. Bellini, welches für diesen Chor gemalt wurde, das nötige Licht, welches es zur Zeit seiner Entstehung hatte, wieder zugeführt werden wird. — Zunächst ist das Bild seiner Sicherheit halber aus der Sakristei entfernt und im Hauptchor seitlich aufgestellt. Bei der Übertragung fand man auf der Rückseite desselben die Aufschrift: Jacopo da Faenza 1488. Sie bezeichnet den Holzschnitzer des prachtvollen Rahmens. — Wer sich so recht überzeugen will, wie wichtig der Aufstellungsort eines Altarbildes ist, wie sehr es an seinen ursprünglichen Platz gehört, der kann es hier von neuem: das Bild sieht nun klein und ärmlich aus, verliert alles Weihevolle; der Rahmen wirkt schwarz und schmutzig. Nur in seinem reizenden Chore, in dem von beiden Seiten nun wiederhergestellten milden Lichte übt das Bild seinen ganzen mystischen Zauber aus, allwo der Blick des Eintretenden schon von weitem auf das in der Ferne schimmernde Gemälde hingelenkt wird und ihn unwiderstehlich anlockt. — Trotzdem machen sich Stimmen hörbar, welche das Bild, statt wie früher im Fond, seitlich im Sakristeichore aufgestellt wissen möchten. Der kunstsinnige Geistliche der Kirche jedoch, Sign. Pisanello, wird sich mit aller Energie dem entgegensetzen. Dagegen möchte er den beiden schönen Altarwerken des B. Vivarini den Platz zu beiden Seiten des Bellini an den Wänden anweisen, die bisher stets nach einem guten Platze in der Kirche selbst suchten. Wer die Räume kennt, wird des Geistlichen Vorschlag billigen müssen.

Nachdem die obengenannte Freilegung des Chores nun fast beendet ist, ist ein malerischer freier Platz zwischen der Scuola di S. Rocco, der gleichnamigen Kirche und Frari entstanden. Einem Beamten der Scuola, Herrn Ponga, kam der glückliche Gedanke, dem Unterzeichneten den Vorschlag zu machen, die Künstler Venedigs auf jede Weise zu interessieren, dass auf diesem so malerisch umgebenen Platze, angesichts der Hauptstätte seiner ruhmreichen Thätigkeit, dem Jacopo Tintoretto ein Denkmal errichtet werde. Die »Gazzetta degli artisti« versprach ihre Mitwirkung durch Bildung eines Komitees, welches die nötigen Massregeln ergreifen werde zur Verwirklichung der glücklichen Idee. Tintoretto hat nur eine einfache moderne Gedenktafel an einer Wand in Madonna del orto, angebracht über der schmucklosen Grabplatte des grossen Meisters. Wenn erst die Sache in Fluss gebracht sein wird, dürfte man sich wohl auch der Hoffnung hingeben, dass Künstler des Auslandes, besonders Deutschlands, das Ihrige beitragen würden, dem vielbewunderten Tintoretto ein Ehrendenkmal an solch schöner Stelle zu setzen.

Aus Sto. Stefano sind nun die Gerüste entfernt und die Kirche strahlt in ungeahnter ursprünglicher Schönheit, dank der aufgedeckten prachtvollen ornamentalen Fresken, welche die Wände des ganzen Mittelschiffes bedecken und am Triumphbogen ihren schönsten Abschluss finden. Auch der Chor der Kirche wurde schön restauriert und dessen Seitenwände vom Mörtel befreit, wodurch die Statuen der zwölf Apostel ihren ursprünglichen wohlthuenden farbigen Hintergrund wieder erhalten haben. Gestern votierte die hiesige Stadtverwaltung weitere 4000 Lire für Herstellung des sehr beschädigten Chorgestühles, ein Werk des Augustinermönches Fra Gabriele von 1526. Man hofft in der Folge auch den nach dem Äussern der Kirche vorspringenden überaus hässlichen Orgelvorbau zu entfernen, sowie der Orgel dann ihren Platz im Fond der Kirche mit stilgerechtem Gehäuse anzuweisen.

Man ist zur Zeit damit beschäftigt, ein für das Publikum bestimmtes Verzeichnis der Kunstwerke der »Modernen Galerie« (im Palazzo Pesaro) anzufertigen. Vielleicht erleben wir es dann auch noch, dass die Galerie selbst dem Publikum zugänglich werde. Noch immer sind die neuesten Ankäufe nicht eingeordnet, und das in andern Zeitschriften über Fertigstellung oder gar Eröffnung dieser interessanten Galerie Mitgeteilte dürfte unrichtig sein.

Venedig, 22. Dezember 1901. *AUG. WOLF.*

HANS BALDUNG IN DER NACHFOLGE DÜRER'S

Dass Baldung ein Verehrer und Freund, ja wahrscheinlich geradezu ein Schüler Dürer's gewesen, ist längst erwiesen. Seit nun gar von Térey die Gemälde und die Handzeichnungen Baldung's zusammengestellt hat, bedarf es nur eines Blickes in diese Sammelbände, um die Ab-

hängigkeit des oberrheinischen Meisters von dem Nürnberger allenthalben mit Händen zu greifen: überall Dürer'sche Gedanken, Motive, Gestalten, doch ohne die überzeugende Kraft, die nur eine aus dem Eigensten schöpfende Persönlichkeit, nie aber ein noch so begabter Gefolgsmann auszuüben vermag.

Auch die grösste Schöpfung Baldung's, der Hochaltar im Freiburger Münster (von Térey I, 39—41), steht ganz unter dem Bann von Dürer's Gestaltungen. Man vergleiche nur seine Himmelfahrt Mariä, seine Flucht nach Ägypten mit den entsprechenden Blättern von Dürer's Marienleben. Ohne diese Holzschnittfolge von 1510 hätte Baldung's Altar von 1516 in mehr als einer Hinsicht ein ganz anderes Gesicht bekommen. Das wird am deutlichsten an der aus dunklem Holz geschnitzten, stark vergoldeten Predella dieses Hochaltars, für die Baldung zweifellos (s. u.) die Visierung entworfen hat. Auf nebenstehendem Blatt findet man unter A B C D vier Schöpfungen Dürer's vereint, denen Baldung seine Motive zum grossen Teil entnahm. Aus **A** stammt der berittene Türke **1** am linken Rand der Predella: vgl. hier und dort das gesteppte Wams, den Bogen und vor allem den schräg hängenden Köcher mit den langen Pfeilen. Aus A stammt auch der Mohrenkönig **2**: beachte sein in den Nacken geworfenes Lockenhaupt, seine Mantille mit dem breiten Saum und dem bis zur Erde reichenden Zipfel, seinen Federhut, sein Schwert, seine Stulpenstiefel und das kostbare Horn in seiner Linken. Nur das linke Bein ist auf der Predella eigentümlich nach aussen verdreht: aber gerade diese Beinverdrehung ist für Baldung in hohem Masse charakteristisch und kehrt auf einer ganzen Reihe seiner Werke störend wieder (vgl. von Térey I, 7. 17. 20 46 und sonst). Diese Abänderung des Dürer'schen Bewegungsmotivs in das für Baldung bezeichnende scheint mir der deutlichste Beweis dafür, dass unsere Predella in der That auf Baldung's Entwurf zurückgeht. Aus A ist auch der knieende König **3** entnommen: man vergleiche ausser dem ganzen Habitus des Knieenden auch Einzelheiten, wie die reich drapierten Ärmel, den Kragen, die aufgebogene Fusssohle mit den Sporenriemen, den grossen Turban, der vor dem König am Boden liegt. Auch der Durchblick rechts oberhalb von dem Knieenden scheint auf A zurückzugehen: hier wie dort blickt man in einen gewölbten Raum mit zwei Bogenthüren; und über diesem Raum öffnet sich auf beiden Bildern rechts oben noch ein kleineres Gewölbe. Aus **B** stammt die ganze linke Wand des Stalles mit dem Thorbogen, mit der treppenförmig abgestuften Bruchstelle vorne, mit dem nach rechts angebauten schrägen Dach für die Krippe. Auch ganze Kleinigkeiten, wie das zerstörte Stück Dach links oben von dieser Stallwand, wie der vorkragende Stein über dem Pförtchen, kehren hier und dort genau in derselben Weise wieder. Dass die Madonna **4** aus **C** entlehnt ist, leuchtet wohl ohne weiteres ein: nur Affe und Vogel sind weggelassen, das Lockenhaar der Maria reicher gegeben, die Schleppe ihres Gewandes noch etwas mehr nach rechts hingezogen. Im übrigen erstreckt sich die Übereinstimmung bis in die einzelnen Faltenmotive. Auch die Bewegung des Kindes ist in der Hauptsache die gleiche, nur dass sein linkes Beinchen mehr gestreckt erscheint als auf Dürer's Kupferstich. Wir dürfen nicht vergessen, dass es immerhin ein Baldung war, der die Dürer'schen Gedanken zusammenborgte: dass er das Entlehnte auch nach Bedarf etwas umzugestalten wusste, kann uns bei ihm wahrhaftig nicht überraschen. Ausgiebigst hat er endlich den Kupferstich **D** verwertet: die Gestalt des Josef **6** ist offenbar von Dürer entlehnt, nur im Gegensinn. Desgleichen der Ziehbrunnen in jeder Linie. Ausserdem aber die ganze rechte Wand des Stalles samt der lückenhaften Dacheindeckung. Und zwar geht die Entlehnung wieder bis in die einzelnen Quadern. Nur der anbetende Hirte **5** unter dem Bogenpförtchen scheint freie Zuthat, ist es aber nicht: wir entdecken ihn genau so auf D, nur an etwas anderer Stelle und mehr im Hintergrund. Nicht zu übersehen ist das auffallend kleine Format von 6: aus der Perspektive erklärt sich dies Missverhältnis zu der nächsten Figur des dritten Königs nicht. Der Josef geriet samt seinem Brunnen so winzig, einfach deshalb, weil er aus dem *kleinfigurigen* Kupferstich D entlehnt wurde, während die anderen Figuren nach grösseren Vorlagen gearbeitet sind!

Überhaupt rächte sich die Entlehnung, wie immer, so auch bei Baldung's Predella. Der König 2 sollte doch vernünftigerweise durch die runde Pforte zum Stall eingehen, wie der Josef auf B dies thut. Statt dessen steigt er bei Baldung vorne um die Coulisse. Und eine sehr schwache Stelle zeigt die ganze Komposition zwischen 5 und 6. Die Schnitzerei setzt sich aus zwei sehr ungleichen Stücken zusammen, die mit Schrauben auf den gemeinsamen Hintergrund aufgeschraubt wurden. (Man erkennt deutlich die vier Schraubenköpfe des grösseren, die zwei des kleineren Teiles.) Zwischen 5 und 6 stossen diese zwei Teile nun aneinander, aber nicht so, dass man die Fuge nicht störend empfände. Das Gebirge des Hintergrundes ist hier in durchaus unmotivierter Weise unterbrochen, und wohin das Treppchen zwischen der rechten Stallwandung und dem Ziehbrunnen eigentlich führt, bleibt völlig unersichtlich. Man könnte auf den Verdacht kommen, dass ursprünglich nur der grössere Teil des Schnitzwerks geschaffen wurde: dem aber widerspricht die durch das Altarbild fest gegebene Breite der Predella. Auch fehlte ja dann der dritte König. Endlich empfiehlt die Dreiteilung des Altarblattes oben Dreiteilung auch für die Predella darunter.

Auch die anderen Figuren der Holzschnitzerei zeigen Dürer'sche Anklänge. Doch wollte es mir zunächst nicht gelingen, auch für sie die Originale nachzuweisen. In seinen Tafelbildern hat Baldung eine so weitgehende Anlehnung an seinen verehrten Meister sich nirgends gestattet: bei einer Holzschnitzerei, für die man nur bedingtermassen ihn selbst verantwortlich machte, scheint er sich weniger Zwang auferlegt zu haben.

Freiburg i. B. *FRITZ BAUMGARTEN.*

DER BILDHAUER ONSLOW FORD †

Onslow Ford, einer der ersten Bildhauer Englands, starb am 23. Dezember 1901 in London. Er war hier am 27. Juli 1852 geboren, studierte in München und Antwerpen, in letzterer Stadt unter Buffeau. Während seines Aufenthaltes in München im Jahre 1871 widmete sich der Verstorbene auch der Malerei, indessen fasste er dort den Entschluss, ganz zu der Bildhauerei überzugehen. 1873 verheiratete sich Onslow Ford in München mit einer Tochter des Barons Franz von Kreusser und siedelte dann im nächsten Jahre endgültig nach London über.

Die städtischen Behörden übertrugen ihm daselbst die Ausführung einer Statue von Rowland Hill für die Börse. Die Enthüllung derselben fand unter dem Beisein des jetzigen Königs und unter allgemeiner Anerkennung statt. Im Jahre 1883 folgte eine Büste Gladstone's für den liberalen City Klub und gleichzeitig sein erstes bedeutendes Phantasiewerk, eine Statue von Linus. Die Gunst des Publikums wandte sich ihm von nun an augenscheinlich zu und 1885 kaufte die Königliche Akademie für die »Chantrey-Stiftung« seine Statuette »Folly«.

Nicht minder zog in demselben Jahre die in Lebensgrösse ausgeführte Statue von Sir Henry Irving als Hamlet

A
Dürer, Marienleben. B. 87

C.
Dürer, Maria mit dem Affen

1 2 3 4 5 6
Hans Baldung gen. Grien. Predella des Hauptaltars im Münster zu Freiburg

B
Dürer, Marienleben. B. 85.

D
Dürer, Die Weihnacht

Hans Baldung in der Nachfolge Dürer's

Digitized by Google

die Aufmerksamkeit von Fachleuten und Liebhabern auf sich. Im Jahre 1888 wurde O. Ford zum Associate der Königlichen Akademie erwählt, und es folgte später 1895 die ihm zuerkannte Würde eines vollen Mitglieds des genannten Instituts. Verschiedene seiner akademischen Genossen sind von ihm der Nachwelt in Marmor und Erz überliefert worden, so unter anderen: Arthur Hacker, Sir Walter Armstrong, Sir John Millais, Orchardson, Rivière und Herkomer.

Eine bemerkenswerte Arbeit des Künstlers im Jahre 1890 war die in der Akademie ausgestellte Statue des Generals Gordon, für Chatham im Original bestimmt, aber in einer Replica in dem Vorhof des »Gordon-College« in Khartum aufgestellt.

Von kleineren Werken aus jener Periode sollen die personifizierten Figuren der »Musik«, des »Tanzes« und »Friedens« hervorgehoben werden, ebenso ein Monument für den Dichter Shelley in Oxford. Als andere bedeutende Bildhauerwerke gelten ferner »Der Sänger« und eine Reiterstatue von Lord Strathnaire in London. Unter seinen späteren Arbeiten verdienen noch besonders bemerkt zu werden: die Bronzefigur »Der Beifall« und die Büste der verstorbenen Königin Victoria (1898). Später folgte eine Statue der Königin, die in Manchester aufgestellt und vor dem damaligen Prinzen von Wales enthüllt wurde. Es kann an dieser Stelle nicht die Absicht vorliegen, einen vollständigen Katalog seiner Werke zu geben, aber schon die wenigen angeführten Kunstwerke werden einen Begriff von der Bedeutung des allgemein betrauerten Bildhauers geben, dessen Tod als ein grosser Verlust für die englische Kunst ganz allgemein betrachtet wird. Der Verewigte war ein Mitglied des Instituts von Frankreich.

In der Hauptsache gelangen ihm sitzende Figuren am besten, so namentlich die von Professor Huxley, Dr. Dale und dem Herzog von Norfolk. Das Verdienst, Onslow Ford's Bildhauertalent erkannt zu haben, gebührt Professor Wagmüller in München. *O. v. SCHLEINITZ.*

PERSONALIEN

Georg Erler aus Dresden, dessen vorzügliche Radierungen auf der diesjährigen Dresdner Ausstellung viel bemerkt wurden, erhielt von der Dresdner Akademie das zweijährige Reisestipendium.

INSTITUTE UND GESELLSCHAFTEN

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Sitzung vom 20. Dezember suchte Professor Mau im Anschluss an den Vortrag Professor Löwy's in der vorigen Sitzung zu erweisen, dass der Berliner Adorant kein Betender sei. Schriftquellen und Bildwerke gäben Betenden eine Arm- und Handhaltung, die an der Berliner Statue unmöglich sei, wie die verschiedenen Ergänzungsversuche erwiesen hätten. Professor Mau fand die Stellung und Haltung des Knaben vielmehr einem Ballspieler gleichend, der den heranfliegenden Ball aufzufangen sich bereite. Dr. Hartwig legte zwei Fragmente vor, welche kürzlich beim Palazzo Barberini ausgegraben wurden. Eins der Fragmente trägt auf anscheinend organischer Form mit Gewandzipfel darauf die Künstlerinschrift eines Neuattikers: *Φιλόξενος Ἀθηναῖος ἐποίησεν* (sic!). Leider ist ein Künstler Philoxenos weder aus Denkmälern noch aus Schriftquellen bekannt. Eine haltbare Erklärung des Fragmentes konnte weder vom Vortragenden noch einem der Anwesenden gegeben werden. Professor Petersen wollte am Tellus-Relief der Ara Paris die Abhängigkeit auch der monumentalen Augustäischen Kunst von älteren Vorbildern nachweisen. Der Vergleich mit dem Pariser Tellus-Relief aus Carthago ergab, dass dieses weder das Vorbild noch das Abbild des Römischen sei, sondern dass beide von einem dritten abstammten. Dieses Original erschiene als eine Darstellung der persönlich belebten Natur, wie sie auch am Panzer des Augustus von Prima porta zu sehen ist. *E. St.*

WETTBEWERBE

Ein Plakat für die deutsche Städteausstellung in Dresden 1903 soll durch Wettbewerb gewonnen werden. Einlieferungsfrist 1. März 1902. Drei Preise von zusammen 1500 Mark. Näheres durch die Geschäftsstelle, Dresden, Altstädter Rathaus.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Dem Basler Museum ist ein neuer Zuwachs seiner Böcklin-Sammlung zu Teil geworden und zwar ein überaus wertvoller: der Petrarca an der Quelle von Vaucluse, das Bild, von dessen Entstehung in Rom Rudolf Schick zum Jahre 1866 so viel Interessantes zu berichten weiss, gelangt durch letzwillige Verfügung seiner Besitzerin, der jüngst in Basel verstorbenen Witwe des Herrn Oberst Rudolf Merian, der einst das Bild bei Böcklin bestellt hat, in die Kunstsammlung.

Odessa. Der Sammler P. A. Russow wird für seine etwa 300 Nummern umfassende Galerie moderner russischer Meister, die zu den besten Privatsammlungen des Landes gehört, ein eigenes Gebäude errichten und dieses öffentlich zugänglich machen.

Rom. Der Ankauf der Galerie und der Villa Borghese ist nunmehr auch durch einen Beschluss des Senats sanktioniert worden. Über die Norm, unter welcher Galerie und Villa dem Publikum von jetzt an zugänglich sein werden, liegen z. Z. noch keine Bestimmungen vor. Doch ist zu hoffen, dass Direktor Piancastelli auch ferner die Schätze im Kasino hüten wird. Gleichzeitig ist ein Komitee zusammen getreten zwecks der Anlage eines Monumentalbaues im Bereiche des Villenbezirks, welcher sämtliche Kunstschätze in den staatlichen Museen Roms in seinen Mauern aufnehmen soll. Ein ungeheuerlicher Plan, an dessen Verwirklichung man hoffentlich nicht eher herantreten wird, als bis das Denkmal des Vittorio Emanuele vollendet sein wird. *E. St.*

Rom. *Die Leda im Museo Correr in Venedig.* Vor wenigen Jahren gelangte in das Museo Correr aus dem Nachlass eines venezianischen Patriziers ein grosses Tafelbild: Leda mit dem Schwan. Das Gemälde ist im Nebengebäude des Museums in einem besonderen Zimmer aufgestellt und gilt als eine der besten Kopien des verlorenen Originals, welches Michelangelo für den Herzog Alphons von Ferrara gemalt hat. Thatsächlich lässt sich auch in Form- und Farbengebung der Einfluss des grossen Florentiners deutlich erkennen, aber den Schöpfer des wohlerhaltenen und ausgezeichnet gemalten Bildes zu bestimmen, ist bis heute noch nicht versucht worden. Vasari erzählt in seiner Selbstbiographie, dass er etwa ums Jahr 1540 in Rom für Ottaviano de' Medici eine Venus und eine Leda gemalt habe nach Kartons Michelangelo's (ed. Milanesi VII, p. 669). Wenig später berichtet er von einer Reise nach Venedig und erwähnt wiederum zwei Gemälde, nach Kartons von Michelangelo ausgeführt, welche er Don Diego di Mendozza verehrt habe, der ihm zweihundert Golddukaten dafür gab (M. VII, p. 670). Allerdings nennt Vasari den Gegenstand dieser Bilder nicht, aber man meint, er habe es mit Absicht unterlassen, wenn man liest, dass er auch diese Bilder nach Kartons Michelangelo's gemalt hat. Es lag ihm nichts daran, die Mit- und Nachwelt wissen zu lassen, dass er die Kartons des Meisters zwei-

mal benutzt hatte, einmal zu einem Geschenk für den Medici in Rom, ein anderes Mal für ein Geschenk an Diego Mendozza in Venedig. Vor dem Bilde im Museo Correr, welches die Leda darstellt, wird man sich gerne überzeugen lassen, dass Vasari der Schöpfer gewesen ist und vielleicht wird es einmal gelingen, auch die Venus aufzufinden und die Geschichte beider Bilder von einem Besitzer auf den anderen zu verfolgen. Hier muss der Nachweis genügen, das sehr wahrscheinlich Vasari nach einem Karton Michelangelo's die Leda im Museo Correr gemalt hat, welche eins der beiden Gemälde ist, die er dem venezianischen Nobile zum Geschenk gemacht hat. *E. St.*

Das Leipziger Kunstgewerbemuseum veranstaltet in in der Zeit vom 15. Februar bis 30. April 1902 eine Fachausstellung für Kunstweberei (Gobelin), Kunststickerei und für Spitzen (Handarbeit und Maschinenspitze). Die Ausstellung soll in einer Auswahl typischer Arbeiten die künstlerischen Fortschritte dieser textilen Gewerbe vorführen Alle gewöhnliche Marktware und Dilettantenarbeit bleibt von der Ausstellung ausgeschlossen. Hingegen wird Wert gelegt auf die Ausstellung auch einfacher und auch bäuerlicher Arbeiten, sofern sie nur stilistisch unanfechtbar sind und dem modernen Geschmack künstlerische Anregung bieten. Die Anmeldungen zur Ausstellung sind bis zum 15. Januar einzusenden. Nähere Auskunft erteilt das Bureau des Kunstgewerbe-Museums.

Karlsruhe. Im Karlsruher Kunstverein hat *E. R. Weiss* eine interessante Kollektion von *Blumenstücken* ausgestellt, die den Vorzug einer stark ausgeprägten persönlichen Auffassung mit einer sehr unmittelbaren und unbefangenen Naturanschauung vereinigen. Aus Formen und Farben spricht ein spezifisches, etwas biedermaierlich-naives Stilgefühl, das mit einer eigenartig dekorativen Wirkung den frischen und herben Naturgehalt, gleichsam den Erdgeruch der Blumen wiedergiebt und dessen kräftige Wahrheit sehr erfrischend auf den süsslich verlogenen Dilettantismus der herkömmlichen Blumenmalerei wirkt, die mit all ihrem zimperlichen Kopieren der Natur bis ins kleinste Detail dem inneren Wesen der Blume doch nicht auf die Spur kommt.

Die Bilder von dem Thomaschüler *Hellm. Eichrodt* (Landschaften mit Figuren) schliessen sich inhaltlich, namentlich in dem poetisch erzählenden Zug, der ihnen charakteristisch ist (»Gänseprinzessin«, »Deutsche Landschaft«, »Frülingstag« u. s. w.) und auch in der Formen- und Farbensprache, eng an die Art des Lehrers an. Doch hat man hier das Gefühl, dass die Übereinstimmung auf einer ernsten und echten Verwandtschaft der künstlerischen Naturen beruht und nicht bloss Modesache ist wie bei so vielen, die sich in dem billigen Kopieren gewisser Thoma'scher Äusserlichkeiten nicht genug thun können.

Die *kunstgewerbliche Abteilung* des Kunstvereins brachte unter anderem farbig aparte und klar stilisierte Sophakissen, welche ebenfalls von *Hellm. Eichrodt* entworfen sind, Bücher von *E. R. Weiss* mit selbstgemalten Einbänden und Vorsatzblättern, zum Teil in Form und Farbe Sachen von auserlesenem Geschmack, farbig geschmackvoll zusammengestimmte Lederarbeiten (Malerei mit gepunzten Konturen) und, sehr ornamental empfundene, getriebene Silberplaketten von Professor *Wolbers* (Pforzheim). Übrigens steht im allgemeinen diese ganze Abteilung sehr unter dem Niveau einer künstlerisch gesichteten Repräsentation des heutigen Kunstgewerbes.

Das vor kurzem erschienene (VIII.) Heft des *Vereins für Originalradierung* enthält neben Blättern von *Conz, Daur, Gattiker, Haueisen, Hofer, Roman, Weiss* u. a. zwei Zinkradierungen von *Hans Thoma* (weiblicher Kopf, Faun und Nymphe), eine sehr bestimmt und klar durchgeführte Landschaft (»Frühlingstag«) von *Hans von Volkmann*, einen durch seine konsequente malerische Behandlung interessanten männlichen Kopf von *Schinnerer* und eine Landschaft von *Hollenberg* (»Bäume am Hügel«) von feinem poetischen Stimmungsgehalt, der mit sehr einfachen Mitteln ausgesprochen ist. *K. W.*

London. Erwähnung auch in weiteren Kreisen verdient die bei Obach in Bond-Street unlängst eröffnete *Ausstellung von Rembrandtstichen.* Von den 60 hier vorhandenen Exemplaren ist, unter den Porträts, der jüdische Physikus »Ephraim Bonus« ganz besonders hervorzuheben. Zwar ist er bloss mit dem *weissen* und nicht mit dem *schwarzen* Ring des Holford Bonus gekennzeichnet, den F. Rothschild 1893 für £ 1950 erwarb, ist aber dennoch ein Stich, der zu den *besten* des zweiten Abdrucks gehört. Leider fehlt Clemens Jonghe und Bürgermeister Six, dagegen ist ein ganz vorzüglicher Jan Lutma vorhanden, von dem gesagt wurde, Rembrandt hätte sich in diesem Stich selbst übertroffen, ein Goldwieger und ein Bildnis von Johannes Uytenbogaerdus. Unter den Landschaften befinden sich ausser dem Milch tragenden Bauer, der Six Brücke und der Schafherde auch »die drei Bäume«, von denen bekanntlich nur eine Gattung existiert und daher viele Stiche dieses Gegenstandes an Schärfe eingebüsst haben, was jedoch hier durchaus nicht der Fall ist. »Omval« und die Landschaft mit dem verfallenen Turm sind besonders gut vertreten, auch die »Synagoge«, die seit der Firmin Didot-Auktion in Paris bis jetzt nicht mehr auf den Kunstmarkt gekommen ist. Es fehlt auch die seltsame Muschel nicht, von der behauptet wird, dass sie qualitativ nur noch mit den bekannten fünf Müffen von Wesceslaus Holler verglichen werden könnte. —

Die Kunst des Stichels scheint auch von modernen Künstlern wieder mit Vorliebe aufgenommen zu werden. So stellt z. B. eine Landsmännin, die als Malerin sehr beliebte Carlotta Popert, ein Portfolio von zehn interessanten Stichen bei H. Sotheran in Piccadilly aus. Es ist ihr bei einem längeren Aufenthalt auf der Insel Sardinien gelungen, charakteristische Typen festzuhalten und in anziehender Weise wiederzugeben. Eine junge Braut in selbstgesticktem reichem Gewande, eine bekannte Schönheit, Maddalena mit pittoreskem Kopfputz, ein gewesener Bandit, der in seinem Alter als Bettler ein kärgliches Dasein fristet, sind besonders gelungene Exemplare. *L. M. R.*

VERMISCHTES

Ein Korpus der Mosaikbilder wird von Paris aus ins Werk gesetzt. Anläufe dazu waren früher schon hier und da gemacht worden. So veröffentlichte die Leitung des South Kensington-Museums zu London seit 1870 ein Universal Art Inventory for Mosaics and stained Glass. Aber diese Zusammenstellung, aus sehr unzuverlässigen Quellen geschöpft und von unwissenschaftlichen Leuten besorgt, ist gänzlich unbrauchbar. Später hat ein deutscher Gelehrter, Dr. Richard Engelmann, nachdem er schon tüchtig vorgearbeitet hatte, eine umfassende Behandlung der Mosaike angekündigt, doch kam die Ausführung nicht zu stande. Vor wenigen Jahren endlich griff ein Franzose, René de la Blanchère, den Plan Engelmann's wieder auf; aber kaum hatte er sich an die Arbeit gemacht, als ihn der Tod hinwegriss. Nun wird zum vierten male angesetzt, aber nicht von einer einzigen Kraft, sondern von einer ganzen Körperschaft. Die Académie des inscriptions et belles lettres zu Paris beschloss auf Betreiben ihres Mitgliedes E. Müntz, der seit kurzem bestehenden internationalen Assoziation der Akademien die Herstellung eines Mosaik-Korpus vorzuschlagen. In diesem Korpus

sollen sämtliche Mosaikbilder des Altertums aufgenommen werden bis zum Ende der Karolinger-Zeit. Auch der Stoff wurde bestimmter umgrenzt. Gesammelt werden alle Reste von opus tessellatum und opus vermiculatum, während alle Inkrustationsarbeit (opus marmoreum sectile), sowie das opus alexandrinum ausgeschlossen bleibt. Die in diese Grenzen fallende Denkmälermasse berechnet Müntz auf etwa 700 Nummern. Die Hauptsache an dem ganzen Unternehmen bleibt die getreue bildliche Wiedergabe, hier soll das beste aller vorhandenen Reproduktionsmittel Anwendung finden. Auf der Pariser Vertretersitzung der genannten Assoziation ward beschlossen, dass die Angelegenheit durch einen besonderen Ausschuss, zu dem jede Akademie einen Vertreter bestimmt, weiter behandelt werden soll. Die Verhandlungen sind nun im Gange. Fallen sie, woran nicht zu zweifeln ist, günstig aus, so wird, wenn auf der nächsten Sitzung, die 1904 zu London stattfindet, der endgültige Entschluss gefasst worden ist, die Ausführung selbst bei der Stärke der zur Verfügung stehenden Kräfte und Mittel nur wenige Jahre in Anspruch nehmen. (Voss. Ztg.)

Aus **Florenz** erfahren wir, dass man dort über den uns von Paris näher berichteten Verkauf des kleinen *Rundreliefs mit Christus und Johannes von Desiderio* auf den Verkäufer wie auf die Käuferin sehr ärgerlich ist. Der reiche Marchese Niccolini, bekannter Produzent der besten Chianti-Weine, hat das Stück nämlich, wie man erzählt, erst vor etwa fünfzehn oder zwanzig Jahren als Vermächtnis eines Freundes erhalten, der dadurch zu verhindern wünschte, dass das Kunstwerk nach seinem Tode in das Ausland wandere. Auch die Käuferin, durch die es jetzt heimlich aus Italien ausgeführt wurde, ist Florentinerin von bewegter Vergangenheit. Zu ihrem vornehmen Titel und dem grossen Vermögen kam sie dadurch, dass sie einen guten Bekannten, den bejahrten Marchese Visconti-Arconati, auf dem Totenbette heiratete. Seither lebte sie in Paris. Ihre Bekanntschaft mit einem der Direktoren des Louvre ist die Ursache, dass gewisse Erwerbungen, die die Dame macht, dem Louvre zufallen.

Das Handbuch der Kunstpflege in Oesterreich, welches vom Unterrichts-Ministerium herausgegeben wird, ist neu aufgelegt worden.

Franz Xaver Kraus †. Soeben erhalten wir die Kunde von dem Hinscheiden des hochgeschätzten Gelehrten. Eine Schilderung seines Lebensbildes durch befreundete Hand bleibt vorbehalten.

Inhalt: Denkmalpflege in Schleswig-Holstein. — Zu van Dyck's Bildnis des jungen William Villiers aus Venedig. — Hans Baldung in der Nachfolge Dürer's. — Der Bildhauer Onslow Ford †. — Dresden, Erler erhielt Reisestipendium. — Archäologisches Institut. — Plakat für Städteausstellung. — Neue Böcklins in Basel; Sammlung Russow in Odessa; Rom, Galerie Borghese; Die Leda im Museo Correr; Spitzenausstellung in Leipzig; Kunstverein Karlsruhe; London, Ausstellung von Rembrandt-Stichen — Corpus der Mosaikbilder; Die Herkunft der neuen Erwerbung des Louvre; Handbuch der Kunstpflege in Oesterreich. — Kraus †. — Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 12. 9. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

KUNSTLEBEN IN HOLLAND

Holland hat zwei Städte, die das Centrum bilden für seine Kunst und Künstler: Amsterdam und den Haag. Seit Jahrhunderten ist das so gewesen, obwohl das reiche Amsterdam in der Glanzepoche der holländischen Malerei weit mehr Künstlern einen Lebensunterhalt schaffen konnte als der Haag. Jetzt steht jedoch die künstlerische Thätigkeit in beiden Städten sich ziemlich gleich, doch ist der Haag, die königliche Residenz, mehr der eigentliche Sitz unserer grössten Meister. Israëls und Mesdag arbeiten noch täglich dort, Bisschop, W. Maris, Gabriël und viele andere der alten Garde wohnen seit Jahren im Haag oder dessen Umgebung.

Ausser diesen beiden Städten giebt es kaum eine Kunststadt in Holland. Wohl hat eine jede Stadt ihre lokalen Maler, welche z. B. in Dordrecht eine ganze Reihe bilden, aber die grösseren, welche sich nicht in einem der beiden Centren aufhalten, wohnen meistens vereinzelt. Künstlerkolonien bilden sich hier kaum. Es existierte vor einigen Jahren eine in Haarlem, welcher unter anderen Vaarzon Morel und Nieuwenkamp, bekannte jüngere holländische Illustratoren, angehörten, jedoch hat sich diese bald aufgelöst. Nieuwenkamp z. B. hat nicht einmal einen festen Wohnort: er hat sich ein Wohnschiff, eine grosse Arche, gebaut, in altholländischer Weise eingerichtet, und fährt damit in die Gegenden, welche ihm gelegentlich am besten gefallen. Jan Toorop, dessen Werke auch in Deutschland durch die Münchner Secessionsausstellungen bekannt geworden sind, wohnt am Meere: im kleinen Fischerdorfe Katwijk auf hoher Düne hat er sich ein Häuschen gebaut. In einigen Orten am Rhein, in Rhenen und Oosterbeek, wohnen de Bock und Henricus, und so lassen sich viele Beispiele geben dafür, dass ausser im Haag und Amsterdam, die grossen holländischen Maler keine Gruppen bilden. Diese beiden Städte jedoch sind und bleiben die Centra des Künstlerlebens, folglich auch des Kunsthandels und der Kunstausstellungen.

Der Kunsthandel ist ein sehr reger und hat sich namentlich im Haag im letzten Jahre stark ausgebreitet, indem die Amsterdamer Firmen Buffa und Preyer dort Filialen gründeten. Daneben fängt auch »Arts and Crafts«, der Hauptsitz des modernen Haager Kunstgewerbes, an, in Bildern zu handeln und Ausstellungen zu veranstalten. Die im vorigen Jahre dort abgehaltene Ausstellung von Bildern des hervorragenden holländischen Maler-Radierers Zilcken war der eigentliche Anfang davon.

Kleinere und grössere Kunstausstellungen wechseln einander in Holland fortwährend ab. Arti et Amicitiae in Amsterdam, und Ausstellungen bei verschiedenen dortigen Kunsthändlern; im Haag fortwährend Ausstellungen in »Pulchri Studio«, dem ältesten holländischen Malerverein, und dem »Haagschen Kunstkring«, dem Jüngere angehören, obwohl beide Vereine nicht so stark einander gegenüber stehen, wie in Deutschland die Secession der älteren Richtung.

Wir können uns hier nicht eingehend mit holländischen Kunstzuständen beschäftigen, wollen jedoch auch unseren folgenden Briefen immer, soviel möglich, einige allgemeinere Betrachtungen über diese vorangehen lassen, um die deutschen Leser etwas davon kennen zu lehren. Für heute möge dies genügen, da wir noch auf eine Ausstellung die besondere Aufmerksamkeit lenken möchten.

Pulchri Studio hat, nachdem es in sein neues Gebäude eingezogen ist, schon manche schöne Ausstellung abgehalten. Gross sind solche Ausstellungen nicht: Anhäufungen von Bildern wie die internationalen Ausstellungen in Berlin und München, kennt man hier überhaupt nur dem Namen nach, und die hiesigen internationalen Ausstellungen umfassen kaum den zehnten Teil der deutschen.

Dies hat seine guten Seiten, insofern man nicht soviel Zeit verbraucht, um das Gute aus dem Mittelmässigen und Schlechten herauszusuchen: man braucht keine Restaurants und Gartenkonzerte, um sich vom Bildersehen zu erholen. Eine Pulchri-Ausstellung kann man in einer Stunde genügend, in einem Nachmittage vollends durchprüfen, und kann dann später öfter mit grösster Ruhe sich seine Lieblingsbilder noch einmal ansehen.

Die letzte Ausstellung war eine sehr bemerkenswerte. Es waren ausschliesslich Radierungen ausgestellt, welche meistenteils überraschend wirkten. Vieles war ja bekannt: die kleinen Radierungen von Vrolijk, Maris, Roelofs und anderen, welche mehr Maler als Radierer sind, und auch die meisten der ausgestellten Radierungen von Israëls waren uns bekannt. Sehr

originell ist seine letzte Arbeit, ein schreibender Alter an einem Tisch vornübergebeugt, ein flott hingekritzeltes Stückchen, in feinem Ton gehalten. Von dem jetzt so berühmten verstorbenen Jongkind einige Sachen, die uns nicht überzeugen konnten, dass er jemals die Radiernadel zu führen verstanden hätte.

Am meisten imponieren Witsen's Radierungen. Dieser Maler-Radierer besitzt eine vorzügliche, nicht zu übertreffende technische Fertigkeit und dazu eine Wahl des Gegenstandes, welcher ein jeder ihm neiden kann. Seine kleinen intimen Häuseransichten an holländischen Kanälen, meistens bei grauem, trüben Wetter gedacht, sind, so oft er sie wieder behandelt und so ähnlich wie sie einander sehen, doch immer wieder neu und erzählen jede für sich immer etwas anderes.

So ernst und trübe wie Witsen, so leicht und sonnig ist Zilcken's Technik. Zilcken beschäftigt sich nicht, wie Witsen, ausschliesslich mit Originalarbeiten; er reproduziert auch viele Gemälde. Hervorheben möchten wir hier die meisterhafte Skizze nach Toorop's Porträt von Paul Verlaine, eine ältere Arbeit Zilcken's, aber vielleicht wohl seine beste.

Fast ausschliesslich reproduzierend arbeiten Wilm Steelink (welcher auch durch seine in Mauve's Art gemalten Schafe bekannt ist) und Graadt van Roggen. Von ersterem meinen wir keine uns unbekannten Radierungen hier gesehen zu haben, aber wenn auch nur seine Radierung nach Jacob Maris' Violinspieler ausgestellt gewesen wäre, so hätte das schon genügt. Es ist eine der schönsten Arbeiten Steelink's nach einem der besten Werke unseres verstorbenen Grossmeisters, welchem kein Gegenstand malerisch darzustellen unmöglich war.

Auch Graadt van Roggen hat Maris' Bilder in letzter Zeit vielfach in Kupfer geätzt und dabei vor allen Dingen seine pastose Technik und seine Farben meisterhaft zu reproduzieren gewusst.

In M. Bauer haben wir einen unserer meist bekannten Radierer vor uns. Er bietet immer nur Motive aus der Levante: Türkische Moscheen, arabische Darstellungen, wunderbar komponiert und von magischem Zauber in Licht und Schatten. Ein gewisses Zurückgehen auf Rembrandt ist, namentlich in seinen früheren Arbeiten, nicht zu verkennen.

So könnten wir noch lange in der Haager Ausstellung weilen und noch vieles mitteilen über Toorop's »point-sèche«-Radierungen, mit Ölfarbe gedruckt, über van Houten's technisch hervorragende Radierungen in »vernis mou«, aber dafür ist hier kein Platz, auch deshalb nicht, weil wir noch einige Zeilen der älteren holländischen Kunst widmen möchten.

Denn auch diese findet, wenn auch nicht soviele Verehrer wie die neuere Kunst, doch auch viele Bewunderer. Wohl ist es wahr, dass die holländischen Museen am wenigsten von den Holländern selbst besucht werden, aber das ist ja überall der Fall: die Berliner gehen auch wenig in ihr altes Museum, und sogar in der Münchner alten Pinakothek hört man oft mehr amerikanisch als deutsch reden. Und doch wird niemand einem Deutschen den Vorwurf machen können, dass er seine alten Meister nicht ehrt. Ebensowenig gilt dies für uns Holländer. Welch eine tiefe Verehrung für unseren grossen Rembrandt haben wir nicht in den letzten Jahren gezeigt! Ja, wir haben es jetzt so weit gebracht, dass seine berühmte »Nachtwache«, welche im Amsterdamer Reichsmuseum bis jetzt unter völlig ungenügendem Oberlicht aufgestellt war, jetzt von einer grossen dazu angestellten Kommission auf ihre Beleuchtung hin geprüft wird. Man hat das Bild in einen eigens dazu gebauten Schuppen gebracht und probiert einstweilen, welche Beleuchtung die beste ist. Und dann wird hoffentlich später im Museum selbst das Bild so aufgestellt, dass es dieselbe Beleuchtung erhält. Das wäre eine prächtige Errungenschaft!

Ein nächstes Mal erzähle ich Ihnen noch mehr von unseren alten Bildern und hoffe dann auch von den Modernen, vielleicht dem neueren holländischen Kunstgewerbe, etwas mitteilen zu können. Für heute sei dieser, ohnehin schon etwas lange Brief genügend.

Haag, im Dezember 1901. *CORN. BOS.*

DIE WINTERAUSSTELLUNG IM ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

Diese Ausstellung ist bekanntlich unsere offizielle kunstgewerbliche Jahresrundschau. Da werden von vielgeprüften Gewerbeleuten immer neue praktische Prüfungen abgelegt, neue Befähigungsnachweise geliefert, Fortschritte demonstriert, Neuigkeiten mitgeteilt. Seitdem Herr *von Scala* das Museum leitet, hat jede Winterausstellung ein neues Gesicht. Zuerst traten die englischen Züge scharf hervor, dann mischte sich Jung-Wien darein, zunächst mit einem fröhlichen Gesprudel von Farben und Formen, später mit mehr besonnenem Zweckgefühl. Der selige Biedermeier erwachte zu neuem Leben und Jung-Wien versucht an das gesunde Alt-Wien anzuknüpfen. Mancherlei Richtungen strömen hart nebeneinander und kreuzen sich wohl auch, wobei die Wogen stürmisch aufrauschen. Eben jetzt ist dies wieder der Fall. Auf diesem kämpfereichen Boden will es nicht Frieden werden. Die persönlichen und sachlichen Gegensätze zwischen dem Museum und seiner Kunstgewerbeschule schwehlen langsam fort und hie und da bricht auch ein helles, scharfes Flämmchen hervor. Eben erst hat Professor Josef Hoffmann, der hochbegabte Architekt, der nach mancherlei Versuchstadien dem »einfachen Möbel« in Wien einen neuen Stil geschaffen, seine künstlerische und administrative Gegnerschaft schroff genug ausgesprochen (in Dr. Ludwig Abels' Zeitschrift: »Das Intérieur«, Wien, Verlag von A. Schroll). Unnötig schroff, dürfen wir wohl sagen, hinsichtlich der persönlichen Spitze, denn ohne den hart erkämpften Sieg des Herrn von Scala über die kunstgewerbliche Reaktion wäre auch die Kunstgewerbeschule nicht in junge Hände geraten. Alle, denen das Gedeihen des Wiener Kunstgewerbes am Herzen liegt, sehnen sich nach einem Modus vivendi zwischen diesen beiden Faktoren. Er würde beiden zu gute kommen und dem Publikum obendrein, das sich jetzt ratlos zwischen verschiedenen Anziehungspunkten zersplittert. So ist die Kunstgewerbeschule diesmal im Museum nur indirekt vertreten, indem ihre Schüler für verschiedene Firmen arbeiten, die da ausstellen. Wenn man sehen will, was die jungen Leute der Hoffmannschule und ihre Kameraden und Kameradinnen (diese sind ja nicht weniger begabt) für sich selbst arbeiten, muss man in den alten Kunstgewerbeverein

gehen, wo sie aus Eignem drei vollständig eingerichtete Zimmer aufgestellt haben. Hier kann man die gesunden, logischen Grundsätze dieser Richtung kennen lernen und den eigentümlichen Chic einer prunklosen, zweckmässigen Eleganz, wie ihn Hoffmann einimpft.

Trotzdem ist die Winterausstellung im Museum nichts weniger als unmodern. Schon die Vorliebe des Direktors für das englische Moment ist eine Bürgschaft dafür, denn die alten Engländer, denen man heute nacheifert, die Sheraton, Chippendale, Hepplewhite, Shearer, waren bereits modern im heutigen Sinne. Sie waren schon tischlerisch und nicht mehr baukünstlerisch, und damit standen sie im wirklichen Leben und schufen echte Gebrauchsmöbel. Übrigens ist man nicht mehr durchaus im eigentlichen Kopieren dieser Muster befangen. Die Einflüsse haben sich schon stark gemischt; japanische, altwienerische, amerikanische kommen hinzu und die Phantasie schafft von selbst in einem Mengstil, der unsern letzten Erfahrungen und Bedürfnissen entspricht. Die bedeutenden Ausstattungsfirmen Wiens und auch der Provinz sind bereits in diesem sicheren Geleise und ihre Arbeit nimmt eine Art gemeinsamen Zug an, der einst jedenfalls als unserer Zeit eigentümlich gebucht werden wird. In diesem Stadium eines ruhigen Fortarbeitens nach überwundenen Stürmen entbehrt man sogar die eigentlichen Erfinder weniger. Das in den letzten Jahren Erfundene wird jetzt gemächlich verdaut. Kein Zweifel, dass nach einer gewissen Zeit das ästhetische Hungergefühl sich wieder regen und alle schöpferischen Kräfte in den Vordergrund rufen wird.

Das historische Moment tritt auf dieser Ausstellung weniger hervor. Voriges Jahr sah man noch eine ganze Reihe wertvoller Räume aus österreichischen Burgen und Schlössern mit unübertrefflicher Technik nachgebildet, zu dauernder Verwendung in einem dereinstigen neuen Musealbau. Diesmal findet sich ein einziger solcher Saal (von Friedrich Otto Schmidt) im imposanten Barockstil Maria Theresia's, und zwar eine Kombination aus prächtigen Einzelheiten verschiedener alter Adelspaläste (Kinsky, Breuner, Schönborn, Esterhazy). Allenfalls kann man dann noch einen Raum (von Sigmund Jaray) historisch nennen, der aber ist schon Nachahmung des altwiener Biedermeier, wozu ein Privatmann in Atzgersdorf bei Wien die Originale geliefert hat. Dieses Zimmer hat auch den grössten Erfolg beim Publikum. Das ist ein Lokalstil, familienhaft anheimelnd, grossmütterlich-gemütlich, voll Reminiszenz an die eigene Kindheit. Hier sind die Fäden zur Vergangenheit noch nicht abgerissen, es ist ein Lebendiges vorhanden, an dem sich anknüpfen lässt. Wir werden natürlich nicht wünschen, dass nun, statt anderer historischer Stile, der biedere Biedermeier schlechtweg kopiert werde. Nur seine praktischen Grundsätze sind zu beherzigen. Seine unverwüstliche Arbeit, wie sie eine Zeit lieferte, als jeder Geselle noch sein »Meisterstück« machen musste und dann zeitlebens diesem nacheiferte, bis dann leider die Fabrikmöbel der Möbelfabriken alles umbrachten. Und sein Mut, er selbst zu sein: lokal, familiär, persönlich. Und sein ererbter kunstgewerblicher Sinn und Eigengeschmack, ja eigene Kunstfertigkeit, zu einer Zeit, da alle Damen die schwersten Handarbeiten machten, sogar Gobelinstickereien von mikroskopischer Durchführung und jene sogenannten Quodlibets, gestickte Stillleben, die schon Kompositionstalent und technischen Einfindungsgeist erforderten. Der solide bürgerliche Wohlstand jener gediegenen Pallisanderzeit und der langsame Wechsel der Moden, der für Gegenwart und Zukunft arbeiten hiess, haben jenem einheimischen Kunstgewerbe physische, aber auch künstlerische Dauer verliehen. Und dabei sind diese Dinge vornehm, ja herrschaftlich; man sieht ihnen an, dass sie in einer kunstfrohen Residenz geschaffen sind, wo der Wiener Kongress allen damals erdenklichen Luxus entfesselt hatte. Eben auf der Wiener Kongressausstellung, wo ein ganzer Saal mit den besten derartigen Sachen gefüllt war, ist der Geschmack daran auch offiziell zum Durchbruch gekommen. Heute werden diese Dinge bereits eifrig gesammelt, sind freilich auch schon stark im Preise gestiegen. Vor zehn Jahren waren sie noch geschenkt zu haben. Das erwähnte Zimmer ist ganz hell, fast weiss, mit senkrechten gemalten Ornamentbändern, in denen ein hellgrünes, dünn gefiedertes Gewächs emporstrebt. Die Möbel sind hellgelbes Kirschholz, fourniert und poliert (»politiert« sagte man damals). Der »Glaskasten« hat an den Ecken Ebenholzsäulen mit vergoldeten Kapitälchen, an den Thüren Verglasungen hinter zwei lattenartig dünn ausgeschnittenen Lyras, oben aber einen massiven Stufengiebel. Der Kamin vom reinsten weissen Marmor, mit einfachsten Gliederungen, hat kleine Bronzeappliken, und zwar zierliche, hintergrundlos ausgeschnittene Figurenscenen. Die sitzgerechten Sitzmöbel, der standfeste Doppelsäulentisch, das unnachahmlich erfundene Nähtischchen, der grosse ovale Kanarikäfig, die Rahmen voll schwarzer Silhouetten an den Wänden, und über dem Kanapé selbstverständlich das Ölbild des guten alten Kaisers Franz — das ist alles nicht bloss »gemacht«, es ist wahr, wirklich, es hat gelebt und wird vielleicht wieder leben. Mit welchem Glück damalige Tischler das Richtige getroffen haben, zeigt sich in der Ausstellung auch an einzelnen Gegenständen, z. B. einem Biedermeier-Lehnstuhl, der noch das ganze Rokoko im Leibe hat, aber gleichsam abgehobelt, auf einfache Linien und ebene Flächen zurückgeführt, in welcher Empfindung dann wieder das zwischenliegende Empire sich geltend macht. Dieses Möbelstück findet grossen Anklang.

»Einfache Möbel« — das Schlagwort tönt immer lauter durch Wien. Neben Josef Hoffmann, der in der erwähnten Zeitschrift eine reiche Auswahl solcher Entwürfe veröffentlicht, ist *Adolf Loos* der Verfechter der eleganten, praktischen, logischen Einfachheit. Das logische Möbel hat jedenfalls eine grosse Zukunft. Loos hat in Amerika gearbeitet und später in Wien schreibend und zeichnend seine Ansichten verfochten. Wir kennen von ihm schon eine ganze Reihe sehr bestechender Einrichtungen von Cafés, Restaurants, Kaufläden, Wechselstuben und Wohnungen. In der Ausstellung ist er nicht vertreten, da er nie ausstellt. Wohl aber stellt Friedrich Otto Schmidt ein Schlafzimmer zur Schau, worin er sich nach Loos'schen Grundsätzen richtet. Mahagoni, mit matten Bronzebeschlägen, die ins Holz eingebettet sind, die Kanten alle abgerundet, keinerlei eigentliches Ornament, dabei Bequemlichkeit und appetitliche Arbeit. Auch dieses Zimmer wird sehr gewürdigt. Leider fallen die bronzenen Krallen an den Tisch- und Stuhlfüssen aus dem Stil. In dieser Richtung ist ferner unser gebogenes Holz zu erwähnen, das der Schablone verfallen war, jetzt aber durch die Firma Jakob und Josef Kohn zeitgemäss belebt wird. Die Anregungen dazu kommen aus der Hoffmannschule, die auch die Kohn'sche Ausstellung in Paris gestaltet hatte. Das gebogene Buchenholz war dort sogar in den Wanddekorationen als »sezessionistische« Gefühlslinie weidlich verwendet, da ja doch die Kurve sein eigentliches Bewegungsprinzip ist. Im Museum sieht man jetzt drei vollständige Zimmer in diesem wieder zu Ehren gelangenden Material ausgestellt. Auch konstruktive Probleme werden da flott gelöst; so sah man voriges Jahr einen Lehnstuhl, der aus bloss drei Stücken zusammengesetzt war.

In den Intérieurs der bekannten alljährlichen Aussteller sieht man immer mehr interessante überseeische Hölzer verwendet; so in einem Speisezimmer von Portois und Fix

Madagascar-Ebenholz (braun, mit langen schwarzen Adern) mit hellen Einlagen von amerikanischem »Rengas« und Pitchpine. Diese Firma hat auch zwei ungewöhnliche Einrichtungsproben aus dem wirklichen Leben ausgestellt, nämlich zwei Viertelzimmer aus dem neuen Schlosse des Grossbrauers Anton Dreher zu Kettenhofen bei Klein-Schwechat. Das eine mit durchgehender Täfelung und Plafond in schwerem Eichenholz, das andere Louis XIV. in Eichen mit vergoldeter Schnitzerei. Die Hoffmannschule zeigt ihr Können auch in einem von O. Prutscher entworfenen Zimmer (für Julius und Josef Hermann) in Eiche mit Stadler'schen Panelen von getriebenem Kupfer. Ferner ist Baron F. Kraus einer der jüngeren Architekten, die sich gerne dem Intérieur widmen; er hat mehrere solche entworfen, in denen die Methoden der letzten Jahre mehr oder weniger frei verwertet sind.

Eine Rundschau über die verschiedenen Zweige des Kunstgewerbes kann natürlich nicht jedes Jahr Neues finden. Aber der Fortschritt rastet nicht. Selbst Lobmeyr's Gläser, die doch schon als historisch gelten können, weisen Vervollkommnungen und Neuerungen auf. Die Tiffany-artigen Gläser von Max v. Spaun in Klostermühle haben überraschend an Mannigfaltigkeit der farbigen Reflexe gewonnen und zeigen auch neue Varianten der Form. Die Glasfirma Bakalowits wird durch die Lehrer und Schüler der Kunstgewerbeschule (Moser u. a.) trefflich versorgt. Die grossen Teppichhäuser modernisieren sich immer mehr und mehr; Philipp Haas hat Muster von Otto Eckmann, Ginzkey in Maffersdorf von Christiansen, aber auch eine Kargerschülerin, Fräulein Wagner, bringt einen originellen Entwurf. Die Leistungen des Spitzenkurses, die Stickereien (Nowotny u. a.), Bronzen (Krupp), das Silber (Klinkosch), der Schmuck (Hauptmann, Fischmeister und Rozet, u. a.) halten ihr Niveau, ohne dass gerade diesmal Thaten gethan würden. Auch das eigene Atelier des Museums, in dem der vielseitige Rudolf Hammel thätig ist, macht sich auf verschiedenen Gebieten geltend. Es versorgt die geschickten kleinen Leute mit Entwürfen im heutigen Geschmack. Überhaupt ist die Arbeit des kleinen Mannes durch die jetzige Verwaltung des Österreichischen Museums wesentlich gefördert. *LUDWIG HEVESI.*

BÜCHERSCHAU

O. Krell, Altrömische Heizungen. Mit 39 Textfiguren und 1 Tabelle. München und Berlin, Druck und Verlag von R. Oldenbourg, 1901. VI und 117 S.

Über die Frage, in welcher Weise bei den Alten die Heizung der Wohn- und anderer Räume besorgt worden ist, sind immer noch vielfach falsche Ansichten bei den Modernen vorhanden, deshalb ist es mit Freuden zu begrüssen, dass ein Fachmann die Fragen einmal ausführlich und gründlich behandelt. Nur so kann man hoffen, weit verbreitete und immer wiederholte Irrtümer endlich einmal verschwinden zu sehen. So sagt z. B. C. Nauck bei der Erklärung von Horaz Oden I 9, 5 dissolve frigus, ligna super foco large reponens, focus sei vom Zimmerherd, Kamin gesagt, er denkt sich also Horaz in einem mit Kamin versehenen Zimmer sitzen, so einer Art englischer Halle, in der durch stärkeres Einlegen von Holz eine grössere Wärme erzielt werden kann. Daran ist natürlich nicht zu denken. Wie die Ruinen von Pompeji deutlich erkennen lassen, sind Öfen, Kamine, Schornsteine, abgesehen vielleicht von Backöfen, im Altertum unerhört, und was man dafür gehalten hat (denn oft genug will man Schornsteine festgestellt haben), sind Röhren, die in der Wand angebracht sind, um die Tageswässer von oben nach der Cisterne oder dem Strassenkanal zu führen. Ursprünglich wurde natürlich mit Holz gefeuert, indem man dem sich notwendig entwickelnden Rauch es überliess, sich irgendwo einen Ausweg zu suchen, und diese Weise hat natürlich in einfachen, z. B. Bauernhäusern, bis in die spätesten Zeiten hin Bestand gehabt. Vergleiche die oben angeführte Horazstelle, bei der an ein ländliches einfaches Besitztum gedacht werden muss. Erst als man das Holzfeuer durch Holzkohlenfeuer ersetzt hatte, das ohne Entwickelung von Rauch brennt, konnte man daran denken, eine bessere Ausschmückung der Räume vorzunehmen. Dies ist der Zustand, der uns in Pompeji entgegentritt; wie O. Krell mit Recht S. 4 sagt, war ein mit Rauch und Russ verknüpftes Holzfeuer für die mit kostbaren Wandmalereien geschmückten und mit Kunstgegenständen angefüllten Gemächer eines reichen Römers nicht verwendbar. Kohlenbecken waren daher, wie noch heute in südlichen Ländern, zahlreich in den Häusern vorhanden und sind auch zahlreich, mitunter in äusserst zierlichen Formen, aus Pompeji auf uns gekommen. In Bezug auf solches Holzkohlenfeuer sind nun heute zweierlei Meinungen weit verbreitet, erstens glaubt man, dass sich gefährliche Gase bei solcher Heizung entwickeln, und zweitens wird behauptet, dass die Heizeffekte gering sind, aber beide Annahmen sind, nach neuen Untersuchungen, unbegründet. Bei Schichthöhen bis zu 0,15 m, wie bei den Kohlenbecken der Alten, und ohne Verwendung von Rosten, wodurch eine niedrige Verbrennungstemperatur gesichert wird, bestehen die Verbrennungsprodukte von reiner Holzkohle nur aus Kohlensäure und Stickstoff, und zwar kommen beide nur in so geringen Quantitäten vor, dass sie nicht als der Gesundheit schädlich zu betrachten sind. Werden dagegen, wie das bei uns im Norden für technische Zwecke (zum Löten und dergleichen) üblich ist, höhere Schichten von Holzkohle genommen, und wird durch einen Rost eine höhere Verbrennungstemperatur erzeugt, dann entsteht allerdings leicht das so gefährliche Kohlenoxyd; aber bei dem im Altertum üblichen Verfahren ist dessen Bildung ausgeschlossen. Ebenso irrig sind die gewöhnlichen Annahmen über die Heizeffekte der Holzkohlenheizung; genaue Versuche ergaben, dass, um ein für 60 Kinder bestimmtes Schulzimmer zu heizen, stündlich das Verbrennen von 1,61 kg Holzkohle genügt, wodurch die Luft der Zimmer auf 0,47‰ Kohlensäure gebracht wurde. Das in den Forumsthermen zu Pompeji gefundene Kohlenbecken, das von Vaccula gestiftet ist, würde nach der angestellten Berechnung im stande sein, »eine grössere Kirche, wie z. B. die Egidienkirche in Nürnberg, in welcher mehr als 2000 Zuhörer Platz haben, mit Sicherheit bei grösster Winterkälte zu beheizen, und ist dasselbe mehr als hinreichend gross, um in den Caldarien der pompejanischen Bäder ohne Anstrengung eine so hohe Temperatur zu erreichen, als solche überhaupt noch von Menschen ertragen werden kann«.

Aber, so wird man einwerfen, gerade bei den Bädern sind schon die Alten von der Holzkohlenfeuerung abgegangen und zur Erwärmung der Räume durch Hypokausten übergegangen, indem sie »den Fussboden des Baderaumes mittels Ziegelplatten von zwei Fuss im Quadrat auf kleine Pfeiler legten, so dass unter ihnen ein Hohlraum entstand; indem dieser von einer Feuerstelle aus mit heisser Luft gefüllt wurde, diente der erhitzte Fussboden als Ofen«. (A. Mau, Pompeji S. 172.) Doch in Bezug auf diese Hypokausten bringt das Krell'sche Buch wesentlich Neues. Wären die Hypokaustenanlagen zur Feuerung benutzt worden, so müssten davon deutliche Spuren geblieben sein, insofern sich Russ u. s. w. angesetzt hätte. Auch ist das Material, aus dem die den Fussboden tragenden Säulchen errichtet sind, meistenteils ein solches, das dem Feuer

keinen Widerstand geleistet haben würde; auch fehlt es an Einsteigschächten, die zur Reinigung dringend nötig wären, und die Dicke des Fussbodens über den Suspensurae (bis zu 0,50 m) würde ein Beheizen des darüber gelegenen Raumes mehr oder weniger unmöglich gemacht haben. Kurz, alles deutet darauf hin, dass die sogenannten Hypokausten nicht zur Beheizung, sondern als Unterkellerung zur Trockenlegung der darüber gelegenen Räume dienten, und dass besonders bei den Baderäumen ein derartiger Zweck angestrebt werden musste, wird ohne weiteres als begreiflich gelten. Die »Tubulation« der Wände, durch welche diese trocken gelegt werden, verfolgt demnach denselben Zweck wie die Belegung mit Bleiplatten im Hause des Faun zu Pompeji, durch welche jede Feuchtigkeit von den Wandgemälden fern gehalten wurde.

Diese neue Erklärung der Hypokausten, nach der sie nicht zur Beheizung, sondern nur zur Trockenlegung der oberen Räume gedient haben, wird ohne Zweifel zunächst manchen Widerspruch hervorrufen, weil sie sich von der bis jetzt allgemein gültigen Annahme weit entfernt, ich zweifle aber nicht, dass sie allgemein angenommen werden wird. Zu wünschen ist, dass bei Neuentdeckungen von Hypokausten mehr als bisher üblich war, auf etwaige Spuren von Beheizung geachtet und, wo solche nicht vorhanden sind, auf das etwaige Fehlen solcher Spuren ausdrücklich aufmerksam gemacht wird, dann wird die von O. Krell mit solchem Erfolge, scheint mir, angeschnittene Frage bald auf die unzweifelhafteste Weise beantwortet sein.

R. Engelmann.

DENKMALPFLEGE

Meissen. Der Meissner Dom verspricht ein zweites Heidelberger Schloss zu werden! Eben hat Oberbaurat Schäfer, der ja auch die Restaurierung des Heidelberger Schlosses mit so grosser Hartnäckigkeit anstrebt, im Meissner Dombauverein einen Beschluss herbeigeführt, der ihm den Dom zum Ausbau und zur Restaurierung ausliefert. Die Sache liegt folgendermassen. Bei einem engeren Wettbewerb kam der Vorstand des Dombauvereins dazu, die Herren Professor Linnemann in Frankfurt a. M. und Oberbaurat Schäfer in Karlsruhe zu nochmaliger Bearbeitung ihrer Entwürfe aufzufordern. Beide Entwürfe sind im Laufe des Jahres 1901 abgeliefert worden, der Linnemann's zeigt, wie schon sein erster, eine dreitürmige Anlage, der Schäfer'sche wieder eine zweitürmige. Ohne jeden Zweifel ist der Linnemann'sche weit malerischer und genialer als der Schäfer'sche. Linnemann hat aber den ersten Schäfer'schen Plan empfohlen und ist gewissermassen zurückgetreten. So kam der Vorstand des Dombauvereins zu dem Beschluss, der Hauptversammlung zu empfehlen, Herrn Oberbaurat Schäfer mit dem Ausbau und der Restaurierung des Meissner Doms zu beauftragen. Die entscheidende Versammlung verlief folgendermassen: Oberbaurat Schäfer legte die Baugeschichte des Domes dar, ohne dabei irgend etwas Neues vorzubringen. Dies war ja auch nicht zu erwarten, da über die Entwickelungsgeschichte des Turmes völliges Einvernehmen herrscht: im 13. Jahrhundert wurde das untere Geschoss, im 14. nach anderem Plane das zweite Geschoss gebaut, im 15. Jahrhundert fügte ein dritter Meister wieder nach neuem Plane das dritte Geschoss hinzu. Bis zum zweiten Geschoss bestand sicher der Plan, eine zweitürmige Anlage zu schaffen. Die Anlage bietet wenig Eigenartiges, mit Recht sagte Schäfer, solcher Türme gebe es Tausende. Mit gleichem Rechte pries er den Meister des dritten Geschosses als einen Künstler von höchster Genialität, der überaus Wertvolles geschaffen habe. Diesem Meister müsse man beim Ausbau der Türme folgen, in seinem Geiste weiter schaffen. Es seien aber keine sicheren Zeichen vorhanden, ob dieser Meister eine zwei- oder eine dreitürmige Anlage geplant habe. Die Darlegungen Schäfer's zeigten recht deutlich, dass er sich in die besonderen Verhältnisse des Meissner Doms und in seine Geschichte nicht eben stark vertieft hat; er sagte daher auch, drei Türme seien nicht üblich; er habe drei Türme bisher nur beim Erfurter Dom gekannt. Herr Gurlitt habe ihm allerdings noch eine Anzahl anderer Kirchen »dörflichen Charakters« gezeigt, die auch drei Türme haben. Aber das »*Normale*« seien zwei Türme, und da er keine festen Anhaltepunkte dafür habe, dass drei geplant gewesen seien, ziehe er die Ausgestaltung *nach normalem Vorbilde* einer solchen vor, die wohl als etwas Neues früher einmal geschaffen worden sei, die ihm aber kein erfreuliches Bild verspreche.

Die sachlichen Gründe des Herrn Oberbaurat Schäfer für eine zweitürmige Anlage wogen nicht schwer, mit desto mehr Aplomb warf er seine ganze Persönlichkeit, seine »37jährige Erfahrung« und seine Kenntnis der mittelalterlichen Bauten in die Wagschale, wodurch er denn auch bei dem meist aus Laien bestehenden Publikum lebhaften Beifall erzielte. Besonders merkwürdig war dabei noch, dass Schäfer sich am Tage vorher in einer Sitzung des Vorstands des Dombauvereins bereit erklärt hatte, auch noch einen Entwurf zweier dreitürmiger Anlagen zu machen und zwar deshalb, *weil sämtliche Architekten im Vorstand sich für einen solchen ausgesprochen hatten.* In der Hauptversammlung aber erklärte er schlankweg einen solchen Versuch seinerseits für aussichtslos, daher könne er ebenso gut unterbleiben.

Gegen Schäfer sprach Cornelius Gurlitt mit sachlicher Schärfe. In Bezug auf die dreitürmige Anlage wies er ihm sogar eine bedenkliche Unkenntnis der Spätgotik nach. An und für sich sei er (Gurlitt) überhaupt gegen den Ausbau der Westtürme. (In der That ist die Frage durch den Dombauverein ganz verschoben worden. Ursprünglich handelte es sich nur darum, den Dom, dem der Verfall drohte, zu erhalten. Jetzt steht die ganz unwesentliche Frage des Ausbaues der Türme im Vordergrunde der Erörterung.) Gurlitt sagte: Es ist gar nicht ausgeschlossen, dass der Zufall — ähnlich wie in Erfurt — uns hinterher ein altes Bild des Zustandes der Stirnseite des Meissner Doms vor dem Brande von 1548 in die Hand spielt. Dann werde man mit Bedauern erkennen, dass der Turmbau falsch ausgeführt worden sei. Denn mit Sicherheit hätten die Planungen nur ergeben, dass aus dem vorliegenden Material eine wissenschaftliche Sicherheit über die ursprüngliche Gestalt der Türme nicht zu erlangen ist. Man soll aber nicht in den Formen, sondern im Geiste der Alten bauen. Die Baugeschichte lehrt, dass in jedem Jahrhundert der betreffende Meister nach *seinem* Geschmack, also *modern* schuf. Daher soll man auch den Mut haben, zu den drei verschiedenen Plänen für die drei unteren Geschosse einen vierten für das vierte Geschoss zu schaffen, der unserem Geschmack entspricht. Da nun aber für diese so durchaus wichtigen Gedanken die Mehrheit des Vorstandes des Dombauvereins nicht zu haben ist, so hat sich Gurlitt auf den Standpunkt der »stilvollen Ausbildung« gestellt. Hier sei er nun mit Schäfer der gleichen Ansicht, dass der entscheidende Bauteil das dritte Geschoss sei. *Als dessen Meister bezeichnete er Arnold von Westfalen, den Schöpfer der Albrechtsburg.* Von diesem gehe eine Schule aus, die in der Folgezeit die Architektur im Meissnischen beherrschte. Nun machte es Gurlitt höchst wahrscheinlich, dass dieser Meister den zweitürmigen Grundriss aufgegeben und unter eigentümlichen technischen Mass-

nahmen die dreitürmige Anlage vorbereitet habe. Das beweist die Stärke der Mauern im Mittelbau von 3 m, die nicht darauf berechnet sein könne, das dünne Masswerk einer Glockenstube oder einen Giebel zu tragen. Das beweist aber auch die Architektenschule, die sich an Arnold von Westfalen anschloss. Denn so oft an sie die gleiche Aufgabe herantrat, nach Umgestaltung einer Basilika in eine Hallenkirche die Westschauseite umzubauen, wählte sie regelmässig die dreitürmige Anlage, so bei der Kreuzkirche in Dresden, der Nikolaikirche in Leipzig, den Kirchen in Zerbst, Zeitz, Lommatsch i. S., Rochlitz, Öderau, also bei den hervorragendsten Bauten im Lande (nicht aber bloss Anlagen dörflichen Charakters, wie Schäfer zu sagen beliebte). Diese seien wohl zweifellos in Nachahmung von Arnold's Hauptbau entstanden und gestatteten einen sehr bedeutsamen Rückschluss auf Meissen. Wenn man also »stilvoll« bauen wolle, so solle man auch richtig bauen, diese richtige Form sei durch Schäfer noch nicht gefunden worden. Sie musste entwickelt werden aus der Genialität Arnold's von Westfalen und nicht nach der Norm.

Wertvoll war auch, was der Dresdner Architekt Prof. Seitler gegen Schäfer's Entwurf vorbrachte. Er wies darauf hin, wie wenig glücklich der sogenannte höckrige Turm des Domes zu den Schäfer'schen Türmen stehe, diese Formen seien zu verwandt, um eine schöne Silhouette zu geben und namentlich von der Brücke her werde sich ein sehr unschönes Bild ergeben.

Schäfer wies alledem gegenüber nur darauf hin, dass er an dem zweitürmigen Magdeburger Dom Verwandtschaft mit dem Meissner Dom in dem nasenlosen Masswerk gefunden habe. Im übrigen liess er sich auf eine sachliche Widerlegung nicht ein. Er brauchte sich dieser vergeblichen Mühe auch gar nicht zu unterziehen, denn offenbar herrschte in der Versammlung der Wunsch vor, um jeden Preis zu einem Abschluss zu kommen. Den Ausschlag gab schliesslich Wallot, der ja den Entwurf Schäfer's für »wundervoll« erklärt und die Ansicht ausgesprochen hat, *es gebe* (da Thornow in Metz, Steinbrecht in Marienburg und Seidel in München ausscheiden) *ausser Linnemann und Schäfer keinen deutschen Architekten, der im Geiste der Spätgotik zu schaffen wisse*, so dass wir ratlos dastünden, wenn die Pläne Linnemann's und Schäfer's versagten. So stimmte denn schliesslich die ganze Versammlung mit Ausnahme von vier Architekten und Kunsthistorikern dafür, dass der Meissner Dom nach Schäfer's zweitürmigem Entwurf ausgebaut werden solle.

Dieser Beschluss ist überaus beklagenswert. Denn mit Recht wird im Dresdner Anzeiger ausgeführt, dass der Entwurf Schäfer's keineswegs wundervoll, sondern banal sei. Das kann ja auch gar nicht anders sein, denn Schäfer hat nur etwas Normales schaffen wollen, und dieses Normale ist rein akademisch ausgefallen. Wir hoffen daher, dass dieser Beschluss des Meissner Dombauvereins vom 28. Dezember 1901 noch nicht das letzte Wort in dieser wichtigen Frage sein wird, dass vielmehr auch gegen diesen Ausbau sich eine erfolgreiche Protestbewegung entwickeln werde. Zunächst dürfte verlangt werden, dass die Entwürfe von Schäfer und Linnemann endlich einmal öffentlich ausgestellt werden, damit alle Urteilsfähigen in die Lage kommen, sich ein Urteil zu bilden, welches Unheil dem Meissner Dom durch den erreichten Beschluss droht. -m.

PERSONALIEN

Dr. Paul Johannes Rée in Nürnberg hat den Professortitel erhalten. Rée hat neben seiner Forscherthätigkeit sich um die Verbreitung der Kunstbildung in Nürnberg sehr verdient gemacht.

Bildhauer Max Klein in Berlin ist zum Professor ernannt worden.

INSTITUTE UND GESELLSCHAFTEN

Leipzig. Bei der vor einigen Tagen stattgehabten Hauptversammlung des Kunstvereins wurde von einer Gruppe von Mitgliedern eine Neuorganisation des Vereins angestrebt, die im wesentlichen darauf hinaus laufen sollte, dass die Vorträge vermehrt und die Ausstellungen strenger gesichtet werden sollten, sowie dass der Verein auch die moderne Bewegung für die künstlerische Erziehung der Jugend in das Feld seiner Thätigkeit aufnehmen sollte. Der Vorstand legte aber dar, dass eine Erfüllung der Wünsche in der Art, wie sie die Antragsteller erwarteten, an dem Abhängigkeitsverhältnis des Kunstvereins vom Rat der Stadt teilweis scheitern müssten, und dass ein Übergreifen des Vereins in die öffentliche Kunstpflege und Kunstbildung der Stadt Leipzig über den Rahmen seiner bisherigen Thätigkeit sich mit dem Wesen des Vereins nicht vertrage; dagegen sollen alle in der Interpellation gegebenen Anregungen nach besten Kräften verwertet werden, soweit die Möglichkeit dazu vorhanden ist.

Berlin. In dem neuen Reichshaushaltsplan sind je 10000 Mark auf fünf Jahre eingestellt, die die Kommission für das Kunsthistorische Institut in Florenz zur Förderung der deutschen kunstgeschichtlichen Forschung in Italien erhalten soll. Wir begrüssen dies Entgegenkommen, das die Bemühungen der Kommission bei der Regierung gefunden haben, und erwarten bestimmt, dass die Bewilligung ohne Schwierigkeit erfolgen wird.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Im **Römermuseum zu Hildesheim** ist, wie die »Hamb. Nachr.« melden, jetzt ein *alter Altarschrein* ausgestellt, der das Interesse der Kunstverständigen im hohen Grade in Anspruch nimmt und ohne Zweifel zu den hervorragendsten Kunstwerken der Provinz Hannover gehört. Das Mittelfeld des Schreins gliedert sich in drei Teile. Der mittlere zeigt die gekrönte Madonna, stehend in einem Rosenkranze, welcher zwischen seinen Rosen die von Nägeln durchbohrten Hände und Füsse des Heilands trägt. Rechts und links zu Häupten der Madonna schweben zwei Engelchen mit Leidenswerkzeugen Christi in den Händen. Im rechts davon liegenden Teile steht, den besiegten Drachen zu Füssen, in goldener Rüstung St. Georg, während in dem Teile links, wie alle Personen des Schreins, in der Tracht des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, in der rechten Hand eine Schreibfeder haltend, sich Johannes der Evangelist befindet, als solcher kenntlich gemacht durch die Titel seiner Schriften auf dem geschlossenen Buche in der linken Hand. Von den beiden beweglichen Seitenflügeln des Schreins, deren jeder sich wieder in zwei Felder gliedert, zeigt der rechte die Statue der Märtyrerin Katharina, der Patronin der Philosophen, mit Schwert und Buch, sowie die Gruppe der St. Anna. Der linke Seitenflügel bietet auf dem einen Felde die Büsserin Maria Magdalena mit dem Salbengefässe. Im anderen Felde steht die Gestalt des Papstes Urban's I., einen Patriarchenkranz in der rechten, ein Buch mit darauf liegender Traube in der linken Hand, auf dem Haupte die päpstliche Tiara. Sämtliche Bildwerke heben sich von einem gemusterten Goldgrunde wirksam ab, dessen oberer polychromierter Abschluss bereits Renaissancemotive zeigt. Über den Ursprung des Schreins liess sich Bestimmtes bis dahin nicht ermitteln. Der Patron

der Winzer und das wiederholte Vorkommen der Traube könnte auf eine Weingegend hinweisen. Das Material der Figuren, die aus Lindenholz bestehen, deutet auf Ober- und Mitteldeutschland hin, während das Eichenholz, woraus die Wände hergestellt sind, auf den Niederrhein als Entstehungsgebiet schliessen lässt. Vermutlich wurde der Altarschrein zur Zeit der Bilderstürmer in die hiesige Gegend verschlagen und soll früher in der Kirche zu Volkersheim bei dem Städtchen Bockenem im Hildesheimischen gestanden haben. Dann gelangte das Kunstwerk in den Besitz des Herrn v. Cramm, welcher es dem Grafen Andreas v. Stolberg auf Söder überliess. Dieser stellte es in einem Saale seines Schlosses auf, bis er es der Kirche zu Henneckenrode bei Hildesheim schenkte, der es noch jetzt gehört. Da es im Laufe der Zeit sehr gelitten hatte, ist es nunmehr einer umfassenden Restaurierung unterzogen worden, die ausserordentlich stilgerecht ausgeführt wurde, so dass es jetzt wieder im alten Glanze wohlerhalten dasteht.

Kiel. Die Errichtung einer Kunsthalle, in der die Kunstsammlungen der Universität, sowie die Ausstellung des schleswig-holsteinschen Kunstvereins Raum finden sollen, erscheint nunmehr gesichert, nachdem die Regierung einen wesentlichen Beitrag zu den freiwillig aufgebrachten Mitteln zugesagt hat.

Berlin. Wenn man die Berufung Eugen Bracht's nach Dresden dort wirklich, wie es nach einer Notiz in Nr. 9 der »Chronik« heisst, nicht in allen künstlerisch interessierten Kreisen für besonders wertvoll hält, so wird diese Ansicht wahrscheinlich sehr bald einer gerechteren Wertschätzung des Meisters Platz machen, und es wäre hierüber weiter nichts zu sagen, wenn nicht in jener Notiz die Meinung ausgesprochen wäre, Bracht, der »jahrelang künstlerisch von *einer* Orientreise gezehrt« habe, dürfte schwerlich der Mann sein, »der einen Mittelpunkt bilden würde für die auf eine landschaftliche Heimatkunst gerichteten Bestebungen im Sinne der jüngeren Dresdner Landschafterschule, ganz abgesehen davon, dass er bereits im sechzigsten Lebensjahre steht, dass er also sicherlich über die Jahre anregender Jugendkraft hinaus sei«.

Wenn es auch wahr ist, dass Bracht erst spät zur sogenannten »Heimatkunst« gekommen ist, so ist doch das, was er in der Darstellung der märkischen und mecklenburgischen Landschaft geleistet hat, zum grossen Teil so bedeutend, dass es ohne weiteres einleuchtet, dass die künstlerische Schilderung dieser Landschaft sein eigentliches Feld ist, dass in seinen Gemälden dieser Art, obwohl er allerdings von Geburt ein Schweizer ist, ein wahrhaft kraftgesättigter Hauch von »Heimatkunst« weht. Und was die »anregende Jugendkraft« betrifft, so wird abzuwarten sein, wie bald und wie stark man sie bei diesem trotz seiner sechzig Jahre noch jugendfrischen Manne in Dresden spüren wird; was er in dieser Hinsicht seinen Schülern in Berlin gewesen ist, davon giebt gerade jetzt wieder die im hiesigen Künstlerhaus veranstaltete Ausstellung »Eugen Bracht und seine Schule« das beste und klarste Zeugnis. — Es ist wohl sicher, dass Bracht von den viel jüngeren Worpswedern, diesen begeisterten und starken Vorkämpfern der deutschen »Heimatkunst« manches gelernt hat, aber hier ist wechselseitiger Gewinn, denn Otto Modersohn z. B. ist eine Zeit lang auch wieder Bracht's Schüler gewesen, und gewiss nicht ohne Nutzen.

In dieser Ausstellung sieht man nun einmal höchst eindrucksvoll die von grosser Empfindung beseelten, koloristisch machtvollen Landschaften Bracht's beisammen, und wie stark die Wirkung dieses Lebenswerkes ist, das kann man nur selbst schauend fühlen. Aber neben der Grösse des Künstlers Bracht tritt auch, wie gesagt, die des Lehrers hier mit zwingender Deutlichkeit zu Tage. Von älteren Schülern sind hier z. B. Ludwig Dettmann und Oskar Frenzel vertreten, dieser Maler, der seine lebensvollen Tierdarstellungen seinen landschaftlichen Schilderungen so meisterhaft ein- und unterzuordnen weiss. Noch mächtiger erscheint die anregende und fördernde Führung Bracht's, wenn man die stattliche Reihe von Gemälden überblickt, die jüngere Schüler hier ausgestellt haben. Der schon rühmlichst bekannte »Märkische Künstlerbund« fasst wohl die tüchtigsten Kräfte, und die Werke dieser sechs jungen Maler beweisen es auch am besten, in wie seltenem und hohem Masse ihr Meister es versteht, trotz des grossen Einflusses, den er ausübt, und von dem ihre Arbeiten reden, doch jeder Eigenart ihre freie Entwickelung zu sichern. Von wie tiefer Stimmung sind diese Bilder von *Lejeune, Hans Pigulla* und *Fritz Geyer* erfüllt, welch hohe Poesie atmen sie, wie stark wirken die Arbeiten von *Carl Kayser-Eichberg* und *Theodor Schinkel*, wie eigenartig die von *Felix Krause!* Wie schön auch sind die Bilder des hier schon häufig erwähnten *Oesterlitz*, wie trefflich die des leider so früh und so tragisch aus einem hoffnungsvollen Leben geschiedenen *Ernst Boche!* Wahrlich! nur immer aufs neue fühlt man das Bedauern darüber, dass Eugen Bracht uns verlässt, immer aufs neue muss man erstaunen, dass nicht alles daran gesetzt worden ist, diese seltene Erscheinung der Berliner Kunstwelt zu erhalten, denn ohne Zweifel ist Eugen Bracht einer der allerbedeutendsten Landschaftsmaler, die Deutschland gegenwärtig besitzt. — Wie sehr übrigens seine Schüler an ihm hängen, dafür ist wohl allein die Thatsache ein Beweis, dass eine ganze Reihe von ihnen ihm nach Dresden folgen will. —

Diese Ausstellung ist übrigens mit das Erfreulichste, was uns die »Salons« in der letzten Zeit geboten. Die Ausstellung der nachgelassenen Werke *Böcklin's*, die *Eduard Schulte* veranstaltete, bot im Grunde wenig Bemerkenswertes, zu wenig Bedeutendes, um das Bild des grossen Meisters zu vervollständigen, das natürlich durch das nicht vollwertige hier Ausgestellte auch keineswegs getrübt werden kann. Bei derartigen Sachen hat man ja das ganz sichere Gefühl, dass Arnold Böcklin selbst sie nie der Oeffentlichkeit preisgegeben hätte. Technisch freilich ist manches nicht vollständige Bild hochinteressant; rein künstlerisch fesselt wohl am meisten ein kleines noch etwas brauntöniges Selbstporträt, Kniestück, aus des Künstlers Weimarer Zeit, das den jungen Meister sitzend, den Kopf in die Ferne schauend und zur Seite gewandt, auf einem Balkon darstellt. — Sehr fein auch ist das farbenkräftige Brustbild der Frau Böcklin, und besonders interessant eine freilich nicht gleich vollendete, in Einzelheiten abweichende Wiederholung des bekannten Bildes »Malerei und Dichtung«.

Eine sehr frühe »Waldlandschaft« ist voll eigentümlicher Stimmung; in den Farben natürlich noch ganz »unböcklinisch«, sehr lebens- und ausdrucksvoll das eine Bildnis der Frau Bruckmann aus dem Jahr 1873. Koloristisch ausserordentlich interessant ist das »Judith« betitelte Bild, in dem krasse Farbengegensätze meisterhaft bewältigt sind, und als rasch erfasste flüchtige, aber sehr lebenstreue Skizze erscheint das lebensgrosse Bildnis Gottfried Keller's von 1889.

Alles in allem war, wie gesagt, der Eindruck dieser Darbietung nicht gross genug, um zu befriedigen, und deshalb hätte man das meiste aus Ehrfucht vor dem grossen Meister, der es doch gewiss nicht ohne Absicht im Verborgenen hielt, auch jetzt nach seinem Tode nicht an das Licht der Öffentlichkeit bringen sollen. *P. W.*

VOM KUNSTMARKT

Paris. Die Versteigerung der Sammlung Lataste, die Ende Dezember stattfand, brachte 210651 Frcs. Unter den Hauptpreisen nennen wir: Corot, Die Brücke 17200 Frcs.; Daubigny, Erschreckter Hirsch 19200 Frcs.; Dupré, Flusslandschaft 23500 Frcs; Diaz, Waldinneres 11200 Frcs.

Paris. Die Versteigerung Lassale hat insgesamt 603000 Frcs. gebracht. Das Hauptstück war ein Salon im Stile Ludwigs XVI., der mit 75000 Frcs. bezahlt wurde; vor fünf oder sechs Jahren wurde das gleiche Objekt mit 50000 Frcs. bezahlt.

Berlin. Bei Amsler & Ruthardt wurden in der Auktion Walden folgende Hauptpreise erzielt (wir geben nach den Nummern des Kataloges an): Chodowiecki Nr. 21: 41.—, Nr. 30: 51.—, Nr. 81: 65.—, Nr. 95: 155.—, Nr. 142: 75.—, Nr. 454: 40.—, Nr. 522: 98.—, Nr. 508: 26.—, Nr. 863 65: 66.—, Nr. 1092: 73.—, Nr. 1176: 200.—, Nr. 179: 150.—.

VERMISCHTES

Wien. An Stelle des Leiters des Ateliers für Landschaftsmalerei an der Wiener Akademie, des Professors v. Lichtenfels, der aus Altersrücksichten zurücktritt, hat die Akademie einstimmig Gustav Klimt vorgeschlagen. Wie wir hören, ist grosse Aussicht vorhanden, dass diese Wahl bestätigt wird. Ohne etwa für Klimt's Schöpfungen unbedingt Partei ergreifen zu wollen, finden wir doch, dass dieses Vorkommnis auf die staatliche Kunstpflege in Österreich ein sehr günstiges Licht wirft. — Auch die Errichtung der modernen Galerie in Wien scheint mit dem löblichsten Eifer und wirklich modernen Geschmack betrieben zu werden. Nächst den bedeutenden Erwerbungen, von denen wir schon früher gesprochen hatten, ist soeben einer der schönsten Böckline, die es giebt, angekauft worden und zwar die berühmte Meeresidylle von 1887 (bisher bei Seeger); man spricht von einem Kaufpreis von 100000 Mark.

Der Prix de Rome für Damen. Wie aus Paris gemeldet wird, soll in Kürze eine Verordnung des Präsidenten Loubet erfolgen, wonach der Prix de Rome auch an Künstlerinnen verliehen werden soll. Gegen diese bevorstehende Neuerung erheben sich aber in letzter Stunde einige Warnungsrufe, weil die Folge solcher Verleihungen der Einzug von Damen in das römische Akademiehaus wäre und zu besorgen stände, dass die heiligen Hallen der Villa Medici die Brutstätte kleiner Romane im Stile Marcel Prévost's werden konnten.

Inhalt: Kunstleben in Holland. Von Corn. Bos. — Die Winterausstellung im österreichischen Museum. Von Ludwig Hevesi. — Krell, altrömische Heizungen. — Vom Meissner Dom. — Rée und Klein Professoren. — Leipziger Kunstverein; kunsthistorisches Institut. — Altarschrein im Römer-Museum in Hildesheim; Kiel, Errichtung einer Kunsthalle; Berlin, Brachtausstellung. — Paris, Versteigerung Lataste und Lassale; Berlin, Versteigerung Walden. — Wien, Klimt soll Akademieprofessor werden; Prix de Rome für Damen. — Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann,* Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.,* G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 13. 23. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

PARISER BRIEF

Eine der wichtigsten Pariser Ausstellungen nach den beiden grossen Kunstmärkten der Société nationale und der Artistes français ist der alljährlich bei Georges Petit stattfindende Salon der Société internationale de Peinture et Sculpture. Der Hauptwert dieser Veranstaltung liegt indessen nicht in den uns gezeigten neuen Arbeiten bekannter französischer Künstler, sondern die Gesellschaft verdient wirklich ihren Namen, und auswärtige Meister, die es mit Recht verschmähen, die riesigen Bildermagazine der grossen Gesellschaften zu beschicken, lassen sich in diesem diskreteren Rahmen und in dieser gewählteren Gesellschaft gerne sehen. In diesem Jahre wendet sich unser Interesse vor allem zwei Porträtisten zu, die man vielleicht als die bedeutendsten Führer, als die »representative men« zweier Richtungen ansehen kann: Lenbach hat drei Bildnisse, Whistler ein Bildnis und drei kleine Studien geschickt. Die bedeutendste der Lenbach'schen Sendungen ist das Porträt Döllinger's, dessen gescheites, braves, starkwilliges, grundehrliches und tapferes Gesicht nicht nur den einzelnen Mann, sondern ein ganzes Volk kennzeichnet. Gegen dieses Meisterstück tritt das Bildnis Miquel's mit den klugen Augen und der runden Stirn etwas zurück, und das Porträt der Frau M. P. mutet uns gar wie eine ganz gewöhnliche banale Arbeit an, die tausend andere ebensogut hätten machen können. Whistler's Damenbildnis ist ein entzückendes Kabinettstück, fein und delikat in seinen rosiggoldenen Tönen, vornehm und einschmeichelnd wie eine melodische Kammermusik, duftig und zart wie eine in geschützter Waldeinsamkeit aufgeblühte Wunderblume. Es ist kein Zweifel: Whistler ist ein grösserer Maler als Lenbach, aber dieser ist dem Anglo-Amerikaner weit überlegen als Menschen- und Seelenkenner. Whistler fragt sich einzig: wie kann ich mit diesem Modell ein Bild machen? Lenbach fragt: was steckt in dem Menschen? Was denkt und fühlt er? Es ist noch nicht entschieden, welche der beiden Richtungen die bessere und höhere ist, und solange wir nicht einen Meister besitzen, der sich beide Fragen stellt — und beantwortet, wird der Streit nicht entschieden werden. Jedenfalls wird Whistler immer für Augen, die das rein Malerische suchen, unendlich hoch über Lenbach stehen, und umgekehrt wird sich Lenbach bei allen, die Menschen und Charakter suchen, als der grösste oder einer der grössten Meister des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts behaupten. Es ist auffallend, wie leer bei der ausdrucksvollen Tiefe der männlichen alle weiblichen Bildnisse Lenbachs erscheinen. Entweder ist die weibliche Seele für Lenbach ganz unverständlich, oder aber, sie ist wirklich so leer und banal wie Lenbach sie malt, und der Künstler ist ein verkappter Weiberfeind, der dem von Schopenhauer so streng verdammten Geschlechte mit Pinsel und Farbe das vernichtende Urteil schreibt. Übrigens könnte man nach den gefeierten Bildnissen der hiesigen Virtuosen, der Boldini und la Gandara nicht minder als der Lefebvre und Courtois, das nämliche glauben, denn auch hier wird uns nichts von der weiblichen Seele, sondern nur Toilette und sonstiger Firlefanz gezeigt.

Gleich neben Whistler hängt der berufenste Vertreter der schalen Puppenmalerei, Carrier-Belleuse, und man muss sich wundern über den Mut, der diese Nachbarschaft nicht scheut. Zum Glück für die französische Porträtkunst ist er nicht der einzige Franzose, der mit Bildnissen erschienen ist, und wenn sich auch keiner eingestellt hat, der sich mit dem deutschen oder mit dem amerikanischen Meister messen könnte, so sind doch einige recht gute und löbliche Arbeiten da, so das Bildnis des Malers Devambez und seiner jungen Frau von Lauth. Der Künstler hat das Paar im Freien auf eine Rasenbank gesetzt, alles Licht fällt auf das zarte, sinnige, unsäglich reizende Köpfchen der jungen Frau, während der Kopf des Mannes von dem breiten Schlapphut beschattet wird. Das hellgrüne Obergewand, das in weiss und lila sanft leuchtende Unterkleid der Dame und das dunkle Waldesgrün und Braun sind mit feinfühligem Geschmack zusammengestimmt, und so muss dieses Doppelbildnis als eine ganz ausgezeichnete Arbeit gelobt werden. An japanische Einflüsse mahnt das Malerporträt des Amerikaners Humphreys-Johnston. Der Maler steht mitten in der durch die offene Thür hereinströmenden Sonnenflut, angethan in einem leichten rosigen Gewand, welches das Sonnenlicht durchlässt, eine etwas gesuchte, aber sehr anziehende Darstellung. Die Dame in dem japanischen Kostüm von dem-

selben Maler wirkt ebenfalls gesucht, ohne die Vorzüge des Malers zu besitzen. Albert Fourié, der immer nackte Mädchen im Walde malt, deren Haut von durch die Blätter scheinenden Sonnenstrahlen fleckig erhellt wird, hat nach dem nämlichen Rezept ein lebensgrosses Damenporträt gemalt, auf dem diese Flecken noch weit abscheulicher sind als auf seinen gewohnten Nymphen, von Albert Lynch haben wir schon weit bessere Bildnisse gesehen als seine junge Dame, die etwas porzellanen ausgefallen ist, und der Deutschamerikaner Frieseke gefällt dieses Mal weniger mit seinem in grünen und blauen Tönen gehaltenen Porträt, als mit den beiden Strandbildern, deren sanftes Graugrün, Graublau und Graugelb in einer vornehmen und wohlthuenden Harmonie zusammenklingen. Des Amerikaners Bartlett holländische Volksscenen erinnern in ihren breiten, saftigen Farbenflächen an farbige Holzschnitte. Harrison bringt eine grüngraue Flusslandschaft, die tausend andern, nicht von diesem Meister der Farbenglut herrührenden ähnlich sieht, und ein Abendglühen des Himmels und des Flusses, das ein echter Harrison ist. Smith, Allegre, Bompard und Saint-Germier malen alle Jahre ein paar Dutzend Ansichten von Venedig, sehr hübsch, aber zu sehr die nämliche Geschichte. In diesem Jahre hat sich ihnen noch ein vierter zugesellt: Morrice, der eine ganz aparte Art hat, mit den Lagunen fertig zu werden. In der allgemeinen Tonalität erinnern seine venezianischen Ansichten mehr an Holland als an Venedig. Ich erwähne noch die hübschen Tierstudien und den ausgezeichneten Amsterdamer Kanal von Fräulein Delasalle, eine der wenigen Malerinnen, die eine ausgesprochene Persönlichkeit besitzt, die gefälligen Scenen aus der Bretagne von Legout-Gerard und die sevillanischen Veduten von Realier Dumas. In der Skulptur sieht es kläglich aus. Die beiden Russen Bernstamm und Tarnowski machen einander die Palme der Banalität streitig und verdienen sie alle beide mit ihren an die Figuren des Musée Grevin oder des Berliner Panoptikums erinnernden Büsten und Statuetten, und die Franzosen Vernier und Jaquot gehören dem gleichen Kaliber an.

Die klägliche Beschaffenheit des hiesigen modernen Museums macht wieder einmal von sich reden, weil der Berichterstatter des Budgets der schönen Künste in der Deputiertenkammer, der Abgeordnete Couyba, der unter dem Namen Maurice Boukay vornehmlich auf dem Montmartre bekannt ist, wo viele seiner zum Teil sehr guten Lieder von den Chansonniers der Cabarets gesungen werden, auf diesen Punkt näher eingegangen ist und sich über die Notwendigkeit eines Neubaues ganz entschieden ausgesprochen hat. Damit betritt Herr Couyba keine neue Bahn, sondern schon seit Jahren spricht jeder Berichterstatter des Budgets der schönen Künste die nämlichen Wahrheiten aus. Jeder fremde Besucher der französischen Hauptstadt erstaunt und erschrickt über den unwürdigen Zustand des hiesigen modernen Museums, das in der Welt der Künstler schlechtweg als »Luxembourg« bekannt ist. Das Staunen ist um so grösser, als die Franzosen gewohnt sind, mit der ihnen eignen Ruhmredigkeit und Selbstüberhebung von ihrem Lande stets als der Patrie des arts zu sprechen, was ihnen von den in Deutschland immerdar sehr zahlreichen Lobrednern alles Fremden stets aufs Wort geglaubt und eifrig nachgesprochen wird. In gewisser Beziehung hat diese Bezeichnung ja allerdings ihre Berechtigung, und zum wenigsten glaube ich, dass der Franzose für alles, was dem Auge gefällt und schmeichelt, weit mehr Verständnis hat als der Deutsche. Vielleicht aber liesse sich dieser Satz auf alle Romanen und auf alle Germanen ausdehnen, und es handelt sich nicht nur um eine Eigenschaft der Franzosen und der Deutschen, sondern um einen allen Romanen eignen, allen Germanen abgehenden Vorzug. Wir mögen uns damit trösten, dass wir uns zwar weniger darauf verstehen, dem Auge zu schmeicheln, dafür aber tiefer, gründlicher und nachhaltiger sind.

Mag nun auch Frankreich um des dem ganzen Volke eigentümlichen guten Geschmackes willen den Namen einer Patrie des arts bis zu einem gewissen Grade verdienen, so hat es gewiss nicht den geringsten Anspruch auf eine solche hervorhebende Bezeichnung, was die Art anlangt, wie es die der Nation gehörigen Kunstwerke aufbewahrt. Wer die Sachlage nur aus den überschwänglichen Berichten von Leuten kennt, die nun einmal für Paris und die französische Kunstpflege voreingenommen sind, wird sehr erstaunen, wenn er erfährt, dass der französische Staat noch niemals ein Museum gebaut hat, und dass die Stadt Paris sich ebensowenig durch einen solchen Bau verdient gemacht hat. Wenn man an die Berliner Museen denkt, die alle eigens für ihren Zweck errichtet worden sind, und dann ihre hiesigen Gegenstücke sucht, kommt man zu ganz überraschenden Resultaten. Das Endergebnis ist, dass es in ganz Paris kaum ein einziges Museum irgend welcher Art giebt, das zu dem Zweck erbaut wurde, dem es heute dient. Und allein aus dieser Thatsache schon kann man ermessen, wie viele Übel und Nachteile die hiesigen Museumsdirektoren zu beklagen haben. Freilich sind die Räume des Louvre prächtiger als die irgend eines Museums der Welt, aber dass sie auch zweckmässiger seien, wird niemand behaupten wollen, der sich einmal in der Salle Henri II die Augen wund geschaut hat, in dem Bemühen, die hier hängenden Charlets, Courbets, Daubignys u. s. w. trotz der ägyptischen Finsternis des Raumes zu beschauen. Ich habe mich immer gewundert über die guten Augen der Leute, welche die Vorzüge der in diesem dunkeln Saale hängenden »Beerdigung von Ornans« zu erkennen vermochten. Indessen ist der Palast des Louvre, mag er auch kein idealer Museumsbau sein, doch ein herrliches und seinen jetzigen Zwecken im grossen und ganzen entsprechendes Gebäude. Von dem Luxemburger Museum aber, wo die Werke der modernen Meister untergebracht sind, lässt sich schlechterdings nicht das geringste Löbliche sagen. Das Gebäude ist das ehemalige Gewächshaus des Schlosses, das jetzt dem

Senat zu seinen Verhandlungen eingeräumt ist. Gewächshäuser sind gewöhnlich einfach und bescheiden, und das ist auch das Luxemburger Museum, das ebensogut irgend ein Magazin oder gar eine Scheune sein könnte, was seine architektonische Ausgestaltung anlangt. Indessen würde die Einfachheit dieses einstöckigen Baues weiter nichts schaden, wenn nicht alle erdenklichen andern Mängel hinzukämen: im Winter ist es feucht in dem Museum, im Sommer tropisch heiss, und infolge dessen leiden die Ölgemälde schon nach kurzem Aufenthalte an diesem Orte ganz erheblich. Sodann ist der Platz unglaublich beschränkt, und lange nicht die Hälfte der Kunstwerke, welche dem Museum gehören, können aufgestellt oder gehängt werden, während die übrigen in einer Weise auf- und nebeneinander gehängt und gestellt sind, wie man es zwar in den Magazinen der Kunsthändler, aber Gott sei Dank noch nicht in den Museen gewohnt ist.

Diesem unwürdigen Zustande ein Ende zu machen, ist schon seit vielen Jahren der Wunsch aller Pariser Künstler und Liebhaber, und von Zeit zu Zeit werden dahinzielende Vorschläge laut. Es ist nun recht bezeichnend für die Patrie des arts, dass es noch niemals jemand gewagt hat, ganz einfach zu verlangen, der französische Staat solle ein anständiges Museum bauen. Auch Herr Couyba erwähnt eine solche Idee nur als eine unausführbare, da der Staat für solche Dinge kein Geld habe. »Die finanzielle Lage des Landes«, sagt Herr Couyba in seinem Berichte«, wird wohl niemals gestatten, dass der Staat die zu diesem künstlerischen Werke nötigen Opfer bringe.« Er kommt dann auf die von dem Konservator des Museums, Leonce Bénédite, schon vor Jahren gemachten und immer wieder erneuerten Vorschläge, für welche sich bisher kein Interesse in den Parlamenten hat finden wollen. Herr Bénédite schlägt vor, erstens eine Lotterie zu veranstalten, ein Verfahren, das es den Städten Amiens, Lille und andern ermöglicht hat, ebenso schöne wie zweckmässige Museen zu bauen, und zweitens Eintrittsgeld zu erheben, um so allmählich eine Summe zusammenzubringen. Gegen dies System wäre im Grunde wenig einzuwenden, denn wenn es drei Franken wert ist, die Tänzerinnen des Moulin rouge zu sehen, so ist ein Frank für die Venus von Milo und die Mona Lisa Leonardo's wohl nicht zu viel[1]), und das italienische Beispiel ärgert einen zwar in Italien, ist aber eigentlich doch ganz praktisch. Indessen wäre es doch mehr als fraglich, ob innerhalb zehn Jahren die zum Ankaufe eines geeigneten Grundstückes und zur Errichtung eines passenden Baues nötigen Millionen aus den Eintrittsgeldern aufgebracht werden könnten, und eine Lotterie würde ohne Zweifel zu schnellern und bessern Resultaten führen. Dass man sich weder zu dem einen noch zu dem andern dieser Mittel entschliessen kann, daran ist eben der Bettelstolz schuld. Frankreich ist nun einmal die Patrie des arts, und darf die Patrie des arts eingestehen, dass sie kein Geld für Kunstzwecke hat? Unter keinen Umständen! Und deshalb werden wir uns wohl noch viele Jahre mit dem Gewächshause des Luxemburger Schlosses als modernem Museum begnügen müssen.

In seinem Berichte spricht sich Herr Couyba auch über die französische Kunstschule in Rom und über das Institut des Rompreises aus, welches er veraltet nennt und abgeschafft wünscht. Darüber ist ein langer Streit in der hiesigen Presse entstanden, und die bekanntesten Künstler haben sich für oder wider ausgesprochen. Wie nicht anders zu erwarten, sind die Mitglieder des Instituts, die Professoren der staatlichen Akademie für den Rompreis, während die vom Staate unabhängigen Künstler in ihrer grossen Mehrzahl seine Abschaffung verlangen. Bemerkenswert, weil es nicht nur auf Frankreich passt, ist, was Rodin sagt. Er meint, es sei gescheiter, die jungen Künstler ein paar Jahre lang in Frankreich selber reisen zu lassen, damit sie die herrlichen Werke der französischen Gotik und Renaissance kennen lernten, die für den französischen Geist mehr bedeuten als die italienischen, römischen und griechischen Arbeiten. Und er fügt bei, man solle sich aber mit der Ausführung dieses Projektes beeilen, denn in einigen Jahren dürfte es dazu zu spät sein. Zwar verschwänden die Denkmäler nicht, aber an allen Ecken und Enden des Landes seien die Vandalen an der Arbeit, die unter dem Namen der Wiederherstellung die alten Meisterwerke vernichteten. Im Augenblicke, wo man auch in Deutschland an allen Orten alte Schlösser, Kirchen und Burgen »wiederherstellt«, ist diese Ansicht des bekannten Bildhauers doppelt interessant.

Wenn mein Brief nicht ohnehin schon sehr in die Länge geraten wäre, könnte ich mich versucht fühlen, die französische Skulptur gegen die Aussprüche zweier ihrer bedeutendsten Vertreter in Schutz zu nehmen. Wie an anderer Stelle dieses Blattes berichtet ist, sagten nämlich Rodin und Dalou in ihrer Kritik der Denkmalsrede des Deutschen Kaisers: »Die deutschen Bildhauer sind nicht besser als wir«; es ist so selten, dass man den Franzosen allzugrosse Bescheidenheit vorwerfen muss, dass ich kaum verzichten kann, die wirkliche Überlegenheit der französischen Skulptur mit einigen Beispielen zu beweisen. Aber das werden meine Leser wohl ebensogut allein können. *KARL EUGEN SCHMIDT.*

1) Wir können dieser Bemerkung durchaus nicht beistimmen; Eintrittsgeld in die Museen ist das sicherste Mittel um sie ausschliesslich für die Fremden zu reservieren. In Berlin und Paris wimmeln die Galerien von einheimischen Besuchern aller Volksschichten, in Italien sieht man nur forestieri. D. R.

DAS HAMBURGISCHE BISMARCKDENKMAL

Die Konkurrenz um das Hamburgische Bismarckdenkmal ist zu Ende, und ein überaus glänzender Erfolg hat den Skepticismus, welcher sich immer mehr gegen die grossen Wettbewerbe regt, diesesmal Lügen gestraft: überall findet der Spruch der

Richter[1]), die einstimmig den ersten Preis Hugo Lederer und dem Wallotschüler E. Schaudt zuerkannten, lebhaftesten Widerhall.

Die Bedingungen der Konkurrenz sind bekannt. Die Aufgabe selbst war eine ungewöhnlich lockende, nachdem es in letzter Stunde gelungen war, die in nächster Nähe der Elbe, in belebter Stadt und dennoch landschaftlich frei und dominierend gelegene Elbhöhe als Denkmalsplatz zu sichern.

Und so ist denn auch die Beteiligung eine ungewöhnlich lebhafte gewesen. Nicht weniger als 219 Entwürfe sind eingeliefert, darunter, wie nicht anders zu erwarten, eine fast unübersehbare Fülle von zierlicher Konditorware und schwülstigem Bombast, von totgehetzten Allegorien und verbrauchten Posen — aber dennoch, ein Sturm von Kraft und jugendfrischem Wagemut geht durch diese Ausstellung. Nicht mehr vereinzelt, sondern Eindruck bestimmend ist das Streben, sich loszumachen von dem überlieferten Phrasentum der Denkmalsapotheosen, in *eigener* Sprache, manchmal schlicht und kraftvoll, öfter noch überlaut und in wilden Geberden, immer aber mit dem Pathos innerster Überzeugung, das zu stimmungsvollstem Ausdruck zu bringen, womit die Gestalt eines Bismarck die Phantasie des Volkes erfüllt hat — mit einem Worte: Verinnerlichung der Denkmalskunst!

Kein Wunder, dass bei dieser Verinnerlichung die Architektur die Führerrolle übernommen hat, und zwar eine Architektur, die in bewusster Opposition bei ihrem Neugestalten Anklänge an jede andere Formensprache eher enthält, als an die klassische; an *keinem* der elf preisgekrönten und der drei angekauften Entwürfe — und bei *allen* ist die Architektur von inhaltbestimmender Bedeutung — findet sich auch nur eine der gewohnten Säulen, kaum irgendwo ein gräcisierendes Motiv — wer hätte das noch vor zehn Jahren für möglich gehalten?

Von inhaltbestimmender Bedeutung ist denn die Architektur auch bei dem Lederer-Schaudt'schen Entwurf: hier ist der Unterbau nicht ohne die Statue, die Statue nicht ohne den Unterbau vorzustellen, erst im Zusammenwirken gewinnen beide Inhalt und Bedeutung; kurz, ein einmütigeres auf weiser Erkenntnis der Notwendigkeit des Unterordnens gegründetes Zusammenarbeiten des Bildhauers mit dem Architekten als hier, ist nicht auszusinnen und nur so ist es, um mit Hildebrand zu sprechen, endlich einmal erreicht, dass die Statue oben nicht wirkt, wie ein hinaufgestiegener versteinerter Mensch, sondern als ein architektonischer Teil eines architektonischen Ganzen.

Der massive, in mächtiger Rustica gedachte Unterbau — eine Art Engelsburg — wächst auf kreisförmigem Grundriss, in zweigeschossiger Anlage von lebhafter, durch treppenartige Absätze vermittelter Verjüngung, aus einer der landschaftlichen Umgebung trefflich eingegliederten Terrasse empor. Der bildnerische Schmuck beschränkt sich auf nackte Wappenträger in Relief, die acht pfeilerartige Radialvorlagen des Unterbaues beleben, sowie auf eine Relieftafel an der Vorderseite; die Ausführung dieser Reliefs wird zweifellos persönlichere Züge tragen, als die reichlich michelangeleske Skizze zu einem derselben.

Diesen Unterbau nun krönt in *schliessender und geschlossener* Silhouette die barhäuptige Bismarckfigur.

Vom ersten Tage an hiess dieser Bismarck »der Roland« — ein Schlagwort, das von irgendwo zündend in die Menge geworfen ist und dessen voraussetzungslose Aufnahme beredtes Zeugnis ablegt, dass der bildnerische Gedanke Fühlung gewonnen hat.

Warum Roland? Nun, Lederer hat verzichtet, den üblichen Kürassier darzustellen, der ja nun einmal auch bei zehnfacher Lebensgrösse immer nur ein vergrösserter Normalkürassier bleibt. Er hat statt dessen einen gewaltigen strengen Recken mit Bismarckhaupt gebildet, der in mittelalterlicher Rüstung, breitbeinig, die ausdrucksvollen Hände auf das bis zur Brust reichende Schwert gestützt, furchtlos wachend in die Ferne schaut; über die Schultern fällt, in breitem Fluss nach hinten und in ernster Linie der Seitenkonturen, ein weiter Mantel; zu den Füssen kauern, raumfüllend, doch keine Füllsel, zwei massig aufgefasste Adler. Die ganze Figur wirkt im eminentesten Sinne plastisch, aus dem Stein herausgewachsen: nirgends Löcher, überall die Vorstellung auf das präciseste leitende Flächen, keine unklaren Überschneidungen, von allen Seiten ein Bild von eindrucksvoller Klarheit und vollkommener Geschlossenheit der Linien, abgesehen nur von der rechtsseitigen Hinteransicht, wo Ellenbogen und Adlerkopf in nicht völlig bildklarer Silhouette herausschneiden.

Dabei ist die aus der Benennung »Roland« hervordrohende Vermengung von Typischem und Individuellem, die so leicht zur Maskerade führt, durchaus vermieden. Hier ist kein Bismarck, der in eine alte Rüstung gesteckt ist, hier ist auch keine symbolisierende Sagenillustration, hier handelt es sich vielmehr um die lebendige Verkörperung eines Typus. — Heute nennt man ihn noch den Roland, als geläufige, wenn auch nur *entfernt* treffende Typenbenennung, in Zukunft wird man ihn einfach den Bismarck nennen!

Das Bessere ist der Feind des Guten, und so tritt hinter diesem Werke voll herber Grösse alles andere *weit* zurück, auch ein anderer, offenbar gleichfalls von Lederer-Schaudt herrührender, Entwurf, bei dem im Gegensatz zu jenem »Roland«, das Zusammengehen von Architektur und Plastik merkwürdig wenig gelöst ist.

Weit zurück tritt auch der mit einem zweiten Preise gekrönte Entwurf von Ed. Beyrer und Franz Rank in München, der das bezeichnende Kennwort »Granit« trägt: Bismarck in Kürassieruniform und Mantel, breitbeinig, mächtig emporragend auf einem hohen, einfach gegliederten Sockel über breitem Unterbau, das *Ganze* aufgebaut aus Granitquadern.

1) Preisrichter waren — ausser den Herren Bürgermeistern Mönckeberg und Burchard und dem Bürgerschaftspräsidenten Hinrichsen aus Hamburg — die Herren Robert Diez, Haller-Hamburg, Maison, Camillo Sitte, Treu und Wallot.

Man muss zugeben, dass die Auffassung schlicht und kraftvoll, dass die Massenbehandlung völlig der gewählten Materialverwendung anempfunden ist, aber ein flüchtiger Gedanke an jenes bekannte Bild Michelangelo's über die Art bildhauerischen Schaffens genügt, um klar zu werden, dass es sich hier doch in letzter Linie — sit venia verbo — um eine Materialprotzerei handelt. Denn der romantische und als solcher unzweifelhaft verlockende Gedanke, aus Granitblöcken einen Bismarck in die Ewigkeit hinein zu türmen, bedeutet doch in Wahrheit nicht mehr und nicht weniger, als den Verzicht auf die künstlerische Bewältigung der Form.

Dass dem so ist, zeigt heute schon deutlich genug der doch nur *geformte* Entwurf: harte Winkel in der Silhouette, breite Flächen ohne organisches Leben; allein der Rücken schon wirkt wie eine grosse Mauerwand, hinter der man nichts von einem menschlichen Organismus ahnt.

Bei weitem befriedigender wirkt der gleichfalls mit einem zweiten Preise bedachte Entwurf des Architekten William Möller-Berlin. Ein gewaltiger Bronzelöwe auf stark überhöhtem rechteckigem Unterbau; auf der Vorderseite hoch oben eine Reliefbüste Bismarck's; das Ganze mächtig und einfach im Aufbau und »durch die reizvoll vornehm empfundene Verbindung der Brunnenanlage mit den ernsten Massen des Denkmalunterbaues« von eindringlicher Wirkung, aber dennoch, gegenüber jenem lebenentsprungenen Roland ist dies doch nur die glückliche Neulösung einer bereits verbrauchten Allegorie.

Als dritter in diesem Bunde hat Hundrieser einen zweiten Preis davon getragen mit einer guten Militärfigur im üblichen Kaiserdenkmalstil, der gegenüber man die Frische der anderen Entwürfe doppelt empfindet.

Unter der Fülle der übrigen seien noch erwähnt der stimmungsvoll ernste, mausoleumsartige Entwurf von Wilhelm Kreis in Dresden, gleichfalls — bedeutungsvoll genug — einem Schüler Wallot's; die etwas abstruse, aber durchaus eigenartige Germaniaherme von Rieth; derjenige von Schmitz und Ch. Behrens (dem Lehrer Lederer's), der, allerdings für eine Flachlandschaft wenig angemessen, eine reliefgeschmückte Felstürmung von prähistorischer Derbheit zeigt, sowie der Entwurf P. Breuer's, der durch einen einfachen, starken Hallenbau, in dem, von aussen unsichtbar, die Statue ihren Platz finden soll, die Forderung einer mächtigen Massenwirkung mit der einer Bildnisstatue von grösserer Intimität glücklich zu vereinen sucht — dazu würde indessen vor allen Dingen eine Statue von allerersten Qualitäten erforderlich sein.

Der hier gewährte Raum verbietet ein näheres Eingehen, dessen, wie mit Freuden zu konstatieren ist, nicht nur in dieser oder jener Beziehung jeder der preisgekrönten Entwürfe (unter denen sich übrigens auch erfreulicherweise ein solcher des Hamburgischen Künstlers Cäsar Scharff befindet), sondern auch eine ganze Reihe anderer wert wäre; ebenso genugthuend ist es, dass die Erwartung, der Wertung dieses Preisgerichtes könne bedingungslos Gefolgschaft geleistet werden, sich so völlig bestätigt hat.

Die Entscheidung, ob das Lederer-Schaudt'sche Werk zur Ausführung gelangen soll, liegt jetzt bei einem engeren Ausschusse des Denkmalkomitees. Mögen die Männer, in deren Händen diese Entscheidung liegt, dem von Berufeneren gesprochenen Urteil folgen und so Zeugnis ablegen, dass auch sie nicht nur auserwählt sind, sondern berufen, der alten Hansestadt und der jungen deutschen Kunst zur Ehre für alle Zeiten. Quod felix faustumque sit!

Hamburg, den 11. Januar 1902.

Dr. ARTHUR GOLDSCHMIDT.

NEKROLOGE

Claudius von Schraudolph, früher Direktor der Kunstschule in Stuttgart, ist am 3. Januar in St. Michael bei Eppan gestorben. Sein bekanntestes Bild ist »Faust und Wagner«. Der Künstler ist nahezu 59 Jahre alt geworden.

Max Adamo †. Der am Sylvesterabend im Alter von 65 Jahren zu München verschiedene Kunstler war ein Pilotyschüler. Eines seiner bekanntesten Gemälde »Der Sturz Robespierres« ist in die Berliner Nationalgalerie gekommen.

Charlotte Mohr-Piepenhagen, eine besonders in früheren Jahren in ihrer Heimat sehr geschätzte Prager Landschaftsmalerin, ist gestorben.

Professor Gustav Schauer, der in Berlin als Geschichtsmaler wirkte, ist am 8. Januar gestorben. Er war am 24. Juni 1826 geboren und hat nicht nur als Künstler, sondern auch als Spender und Unternehmer im Kunstleben Berlins eine Rolle gespielt.

PERSONALIEN

Henry van de Velde wird die Leitung der Kunstgewerbeschule in Weimar übernehmen. Wir sind begierig, wie sich unter dem Einflusse dieses eigenartigen Künstlers die Schule gestalten wird. — Von anderer Seite wird allerdings berichtet, Velde wäre nur zur Belebung des Weimarer Kunstgewerbes dorthin berufen und träte nicht unmittelbar in den Verband der Schule ein.

Budapest. Professor Edmund Faragár, der durch seine Möbelentwürfe und seine Lehrthätigkeit in Budapest für die Entwickelung des Kunstgewerbes lebhaft thätig ist, erhielt die grosse goldene Staatsmedaille für Kunst und Industrie.

Theo Schmuz-Baudiss, einer der geschätztesten modernen Keramiker, ist an die Berliner Porzellan-Manufaktur berufen worden, was einen schweren Verlust für München und einen ebenso gewichtigen Gewinn für Berlin bedeutet. In den »Münch. N. N.« macht O. Kayssner seinem Unmute über die Thatenlosigkeit, mit der man in München solche Talente ziehen lässt, Luft. Er meint, es solle eine Kommission gebildet werden, die bei jedem Fortberufungsantrage an einen talentvollen Münchener den Behörden Vorschläge zu machen habe, wie man den Betreffenden an die Heimat fesseln könne.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Ueber ein Fresko des Federico Zuccari, das angeblich in Venedig entdeckt worden sei, war unlängst in der Presse zu lesen. Wir gaben die Mitteilung kurz wieder und behielten uns vor, authentische Nachricht von unserem dortigen Korrespondenten einzuholen. Dieser schreibt uns nun über diese »Entdeckung« der Zeitungsberichterstatter:

In jedem guten Führer durch Venedig steht zu lesen, dass die erste Kapelle links in S. Francesco della Vigna, ganz in Fresko ausgemalt von F. Zuccari und B. Franco, auf dem Hochaltare eine Anbetung der Könige von ersterem in Oel auf die Mauer von istrischem Marmor gemalt aufwies; dass dieses Bild so schadhaft geworden sei, dass M. Angelo Origoletti, ein hier einst in hohem Ansehen stehender Professor der Akademie, diese Freske im Jahre 1840 im Auftrage der Regierung kopierte, und dass seither diese in Oel auf Leinwand gemalte Kopie auf dem Hochaltar, die sog. »Freske« bedeckend, aufgestellt war. Zum Andenken an diesen Auftrag brachte man eine grossmächtige Inschrifttafel an, welche, die ganze Wand der Kapelle links bedeckend, uns in riesigen Lettern in lateinischer Sprache zu Ehren Origoletti's mitteilt, wie er uns hier den Zuccari in neuer Gestalt erhalten habe. — Der jetzigen Generation ist es vielleicht zu verzeihen, wenn sie all das vergessen hat und bei zufälliger Wegnahme des Oelbildes eine »Entdeckung« gemacht zu haben glaubte. Es kann jedoch den Berichterstattern für Zeitungen der Vorwurf der Oberflächlichkeit nicht erspart werden. Ehe sie zum Schreiben ausholten, hätten sie erst besser lesen sollen, was gross und breit an der Wand steht. Von einer »Entdeckung« ist also keine Rede. Das Bild Zuccari's ist natürlich jetzt, nach weiteren 62 Jahren, in noch schlechterem Zustande als damals. Die Kopie Origoletti's ist eine sehr respektable Arbeit, die jetzt ebenfalls übel zugerichtet ist. Sie ist nun mittlerweile an der Seitenwand der benachbarten Kapelle aufgestellt. — Was die Komposition des um 1564 gemalten Zuccari anbelangt, so ist solche sehr konventionell zu nennen. Mehr als die Komposition ist nicht mehr zu sehen, denn fast zwei Dritteile des ehemaligen Bildes ist abgeblättert, dessen Zerstörung infolge der fast immer dem Untergange geweihten Technik (Oel auf Mauergrund!) immerhin zu beklagen ist, trotz der Origoletti'schen Kopie. *Aug. Wolf.*

Zwei unbekannte Gemälde Goya's sind im Provinzialpalaste zu Pamplona entdeckt worden. Das eine stellt das Porträt Ferdinands VII., das andere dasjenige der Maria Louisa von Parma vor.

Gräberfunde. Bei Praunheim werden seit etwa sechs Wochen Ausgrabungen veranstaltet, welche nunmehr zur Blosslegung eines römischen Gräberfeldes geführt haben, das als das grösste in Deutschland betrachtet werden muss. Bis jetzt sind 150 Gräber aufgedeckt, die erst einen kleinen Teil darstellen. Die Ausbeute an Fundstücken ist sehr wertvoll.

INSTITUTE UND GESELLSCHAFTEN

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Adunanz vom 10. Januar trug Dr. Steinmann über einen Freskencyklus in der Engelsburg vor, der unter Paul III. gemalt wurde und das Märchen von Amor und Psyche zum Gegenstande hat. (Vergleiche Zeitschrift für bildende Kunst Januar 1902, Heft 4.) Professor Hülsen teilte ein Inschriftfragment mit, welches schon 1880 gefunden, zuerst keiner besonderen Beachtung wert erschien. Jetzt erkannte er darauf die Konsuln des Jahres 182 n. Chr. und die Namen abgegangener und neueingetretener Mitglieder des Priesterkollegiums der Salier. Die sämtlichen Fragmente dieser in Columnen auf die Marmorwände geschriebenen Listen gehören den Jahren nach 170 an. Professor Hülsen vermutet, dass unter Marc Aurel, dessen Eifer für diese Priesterschaft bezeugt ist, auch die Kurie der Salier, welcher das vorgelegte Fragment und andere schon bekannte entstammen, neu gebaut worden sei. Aus dem Fundort des letzten Stückes endlich schloss er, dass die Kurie am Westabhang des Palatin gelegen habe in der Nähe des Tempels der Magna mater. Professor Mau zeigte die Abbildung einer altertümlich dorischen Säule, welche er im letzten Sommer in Pompeji hatte freilegen lassen. An der starken Schwellung des Schaftes, an der Plinthe unter demselben, dem Hals und dem stark gerundeten Echinus wies er das grosse Alter der nur 2,70 m hohen Säule nach. So geselle sie sich nicht zu den kanonischen dorischen Tempeln von Pästum und dem alten Tempel von Pompeji und sei auch um Jahrhunderte älter als die sonstigen ältesten Bauten der Stadt. Dies bestätige sich auch dadurch, dass die Säule auf einem ca. $\frac{1}{2}$ m tieferem Niveau stehe als die Bauwerke in der Nähe. Über den Bau, von welchem diese Säule das einzig übrig gebliebene ist, glaubte Professor Mau zur Zeit noch keine Vermutungen äussern zu dürfen. *E. St.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Im **Kgl. Kupferstich-Kabinett zu Berlin** sind zur Zeit einige sehr interessante Neuerwerbungen ausgestellt, Werke deutscher, französischer und englischer Meister. Es sind durchweg Leistungen ersten Ranges sowohl aus dem Gebiete des Stiches, wie aus dem der Radierung und der Lithographie. In letzterer Beziehung sind zwei Arbeiten *Manet's* »Knabe mit Hund« und der grosserfasste »Barrikadenkampf« hervorzuheben, vor allen Dingen aber die vortrefflichen Farbenlithographien, die über die gegenüberliegende Wand verteilt sind. Sie zeigen mit zwingender Deutlichkeit den grossen Fortschritt, der in neuester Zeit in dieser Hinsicht gemacht worden ist; es finden sich Drucke unter ihnen, die von höchst malerischer Wirkung sind, ohne dass sie ihren eigentlichen Charakter verleugneten und die in ihrer dekorativen Erscheinung das grosse Verständnis ihrer Schöpfer für die Eigenart des Steindrucks beweisen. Es ist schwer, unter der Fülle des Guten das Wertvollste zu nennen; Arbeiten, wie die »Landschaftsstudie« von *Carlos Grethe*, wie *Lunois'* »Menuett«, das zugleich von der ausserordentlich scharfen Beobachtungsgabe des Zeichners zeugt oder wie *Burger's* »Weibliches Bildnis« verdienen das höchste Lob. Eine charakteristische farbige Lithographie des jüngst verstorbenen *Toulouse-Lautrec* wird ebenfalls besonderes Interesse erwecken.

Unter den Radierungen findet sich nicht minder Vollendetes. Vieles ist längst wohlbekannt. *Klinger's* Arbeiten aus der grossempfundenen »Folge vom Tode«, seines Jüngers *Greiner* kraftstrotzende Scene aus Dante's »Hölle« fesseln immer aufs neue mit gleicher ursprünglicher Gewalt. Unter *Whistler's* besonders zahlreich vorhandenen Radierungen fällt das anmutige Bild des kleinen Lalouette, wie das überaus malerische Nachtstück »Strasse in Zabern« und das einfache Bildnis des Bildhauers Drouet auf. *Rysselberghe's* »Heimkehrende Boote« und *Bubot's* »Bauernhütten« sind voll tiefer Stimmung und malerischer Empfindung, *Paul Helleu's* Kaltnadelarbeit »Damenbildnis«, ebenso wie *Desboutin's* »Selbstbildnis« und *Rajon's* Bracquemond sind vorzügliche, äusserst fein erfasste, lebensvolle Porträts; des letzteren »Darwin« nach Ouless sprüht ebenfalls von Leben, als handle es sich um ein Porträt direkt nach der Natur. *Daubigny* erreicht in Bezug auf Einfachheit und Grösse fast Rembrandt in der Radierung »Mondscheinlandschaft«: *Gaillard's* Stich nach Rembrandt's »Christus in Emmaus« beweist, wie stark der Künstler die Art des Meisters nachempfand. Überhaupt wäre auch von den reproduzierenden Stichen noch vieles zu rühmen, so das holländische Interieur des Pieter de Hooch von *Levasseur* und *Gustave Biot's* »Heilige Magdalena« nach Quentin Massys. — Auch

Originalbildnisse von hoher Vollendung finden sich unter den Stichen, so *Alphonse François'* tieftöniges Porträt Ingres'. Unter den Radierungen aber sei zum Schlusse noch eine Arbeit des 32 jährigen *Ferdinand Schmutzer* genannt, die »Dame mit Pferd«, eine Platte, die durch ihre ungewöhnliche Grösse und die bildmässige Wirkung das auffallendste Stück der Ausstellung ist. *P. W.*

Die Sammlung Thomy Thiéry, deren Wert auf 9 Millionen Franken geschätzt wird, ist dem Louvre zugefallen. Näheren Bericht unseres Pariser Korrespondenten behalten wir uns vor.

Dem Berliner Kupferstich-Kabinett winkt eine ausserordentliche Bereicherung durch die in Aussicht genommene Erwerbung der Sammlung von Handzeichnungen alter Meister des Herrn Adolf von Beckerath. Wir erinnern an den Einblick, den ein Aufsatz im letzten Junihefte der »Zeitschrift für bildende Kunst« in die Schätze dieser Sammlung gewährte.

Karlsruhe. Zum 50jährigen Regierungsjubiläum des Grossherzogs wird vom 25. April bis 15. Oktober eine Jubiläumskunstausstellung stattfinden.

VOM KUNSTMARKT

Raffael's Madonna der Nonnen des heiligen Antonius, das bekannte Frühwerk Raffael's aus dem Jahre 1505, ist von Sedelmeyer für 2 Millionen Mark verkauft worden. Dass der Käufer Pierpont Morgan ist, brauchen wir nach dieser Preisnennung eigentlich kaum noch zu sagen. Solche Preise sind ja wirklich eine Fata-Morgana und die beteiligten Kunsthändler mögen ausrufen: Es ist eine Lust zu leben! — Ueber das Bild wird unser Londoner Korrespondent, der es soeben gesehen hat, in nächster Nummer berichten.

Wien. Am 18. Februar versteigert die Kunsthandlung Hirschler die Baron Wiederhofer'sche Sammlung, die reich an Gemälden alter und neuer Meister ist.

VERMISCHTES

Rodin und Dalou über die Denkmalsrede des Kaisers. Eine Pariser Zeitung hat ihren Reporter zu diesen beiden Künstlern geschickt, um zu hören, was sie über die Kaiserrede denken. Dalou sprach sich wie folgt aus: »In der Rede des Kaisers billige ich vor allem zwei Dinge. Erstens finde ich ausgezeichnet, dass Wilhelm II. sich direkt um die Kunst seines Reiches kümmert, denn ein solcher hoher Schutz kann der Kunst nur zum Nutzen gereichen. Zweitens ist es eine vorzügliche Idee, einen kompetenten Künstler mit der Ausarbeitung eines künstlerischen Ensembles und mit der Auswählung der für die Ausführung der Einzelheiten bestimmten Künstler zu betrauen. Reinhold Begas, der ein tüchtiger Meister ist, hat sicherlich seine Aufgabe, die Künstler für die Vollendung der Siegesallee auszusuchen, vortrefflich ausgeführt. Ich habe auf der letzten Ausstellung eine sehr gute Arbeit von ihm gesehen, die sein ausgesprochenes Talent darthat. Aber daraus zu folgern, dass man da drüben das Ideal monopolisiert, ist etwas zu stark. Die deutschen Künstler mögen gut und aufrichtig arbeiten, aber heutzutage unterliegt die deutsche Kunst, wie die Kunst aller andern Länder, einer Eklipse. Der Ungeschmack herrscht bei ihnen wie bei uns. Die Sonne der Kunst wird augenblicklich von einer Wolke verdunkelt, von einer Wolke, welche die Arbeit eines Jahrhunderts kaum verjagen können wird. Es giebt in unserer Epoche nirgends eine hervorragende Kunstschule, und in Deutschland herrscht die Mittelmässigkeit wie bei uns. Ich will dem Kaiser nicht zu nahe treten, aber mit hochtrabenden Worten lässt sich nicht verhindern, dass heute der schlechte Geschmack unumschränkter Herrscher ist.« — Rodin ist nicht ganz so vorsichtig wie Dalou: »Der Kaiser verkündet die Überlegenheit des deutschen Ideals, der deutschen Ästhetik, der deutschen Künstler, wie er die Überlegenheit des neuesten deutschen Gewehrs oder der Pickelhaube verkünden würde. Kann er glauben, dass das reinste Ideal das Privilegium irgend einer Nation sein könne? Ich denke, nicht. Aber ich will Ihnen sagen, was ich von der überrheinischen Kunst halte: die deutschen Bildhauer sind nicht besser als die anderer Nationen. Sie sind weit davon entfernt, sich neben gewissen französischen Meistern des letzten Jahrhunderts und andern heutigen Ausländern zeigen zu können. Wenn Herr Reinhold Begas das anerkannte Obertalent von Berlin und Umgegend ist, so habe ich eine herzlich geringe Meinung von den Untertalenten, denn seine Arbeiten haben meiner Treu nichts Ausserordentliches. Er steht weit unter Max Klinger, der ein tüchtiger deutscher Bildhauer ist, und dessen Talent durchaus nichts Offizielles hat. Nicht die geringste künstlerische Überlegenheit existiert in Deutschland auf dem vom Kaiser hervorgehobenen Gebiete. Ich bin kein Chauvinist, sondern spreche einfach meine Überzeugung aus. Der schlechte Geschmack unserer Zeit ist überall. Das kunstverständige Publikum existiert nicht mehr, es giebt keine guten Kritiker und keine wirklichen Kenner. Die schönste Arbeit könnte heute bei der Ausstellung nur Spott finden, und das wäre im letzten Jahrhundert nicht passiert. (Wahrscheinlich denkt Rodin bei der schönsten Arbeit an seinen rätselhaften Balzac, der beim Publikum allerdings nur Spott fand.) Ohne die gerühmte Siegesallee gesehen zu haben, vermute ich stark, dass die Sache nicht ganz so herrlich ist, wie sie von der kaiserlichen Rede gemacht wird. Ich habe einen solchen Abscheu vor aller offiziellen, auf Kommando geschaffenen Kunst! Sehen Sie sich doch nur Paris an, wie viele Statuen wir hier haben, die im nächsten Jahrhundert wegen ihrer Abscheulichkeit demoliert werden müssen.«

Franz von Lenbach hat soeben Reinhold Begas für die Berliner Nationalgalerie porträtiert.

Breslau als Kunststadt. Uns ist der Sitzungsbericht der Stadtverordnetenversammlung von Breslau zu Händen gekommen, aus dem hervorgeht, dass die Angelegenheit des Bismarckbrunnens doch wesentlich anders liegt, als wir in Nummer 9 der Kunstchronik mitgeteilt hatten. Der Angelpunkt der ganzen Frage war: Das Komitee hatte sich an den Minister um Beihilfe gewandt, der Minister sagte 25000 Mark zu, knüpfte aber daran u. a. die Bedingung, dass er die Künstler, welche um den Brunnen konkurrieren sollten, auszuwählen habe. Die Freunde dieser Offerte waren der Meinung, dass der Zweck, nämlich die Schaffung einer künstlerischen Anlage ebensogut, ja wohl noch besser erreicht würde, wenn der durch die Landeskunst-Kommission beratene Minister die Künstler wähle; die Gegner erblickten in dieser unumschränkten Auslieferung des Bestimmungsrechtes an den Minister eine Herabsetzung der Würde der städtischen Selbstverwaltung. Die sehr starke Mehrheit der Stadtverordnetenversammlung entschied sich für das ministerielle Angebot. — Nach diesem Sachverhalt steht uns ein Urteil in der Frage nicht zu.

Hugo Vogel's Senatorenbild für Hamburg ist soeben vollendet und in der Berliner Akademie ausgestellt. Es ist ein umfangreiches Gemälde von $5\frac{1}{2}$ Meter Länge. Sein Titel lautet: »Der Senat der Freien und Hansestadt Hamburg 1897 betritt die Halle des neuen Rathauses«. Das Kolossalbild ist die Stiftung einiger Herren des Hamburger Senates und wird in der Hansestadt den Bürgermeister-

saal des neuen Rathauses schmücken. Es ist ein Porträtbild mit 24 Senatoren, die in der herkömmlichen spanischen Tracht mit grosser Halskrause erscheinen. Der Zug der Senatoren ist im Begriff, sich aus dem Versammlungsraum, dem Senatsgehege, eine kleine Treppe hinunter in die grosse Halle des Neubaues zu begeben, in der die Einweihung des Rathauses vor sich gehen soll. An der Spitze des Zuges schreitet der damalige regierende Bürgermeister, der hochbetagte, inzwischen verstorbene Dr. Versmann; hinter ihm in reizvoll angeordnetem Zuge die übrigen Senatoren. Das Werk gereicht der Berliner Monumentalmalerei zur Ehre.

Die Darmstädter Künstlerkolonie löst sich auf. Christiansen geht, wie wir hören, nach Paris. Bürck und Huber werden sich vielleicht nach Berlin wenden, Behrens ist noch schwankend und nur Olbrich, Habich und Bosselt bilden den Fortbestand des mit so stolzen Hoffnungen begrüssten Unternehmens. Das war ein kurzer Traum.

Die Karlskirche in Wien scheint an vielen Stellen morsch zu sein und dringend einer Renovierung zu bedürfen; ein kürzlicher Sturm brach Verzierungsstücke an der Kuppel ab, die das Dach durchschlugen.

Eine internationale Lotterie von Kunstwerken zu Gunsten der eingeschlossenen Kinder und Frauen der Buren wird vom Haag aus ins Werk gesetzt, da die Namen Israëls und Mesdag unter dem Aufrufe stehen, wollen wir hiermit gern auf das wohlthätige Unternehmen aufmerksam machen.

Inhalt: Pariser Brief von K. E. Schmidt. — Das Hamburgische Bismarckdenkmal von A. Goldschmidt. — Schraudolph †; Max Adamo †; Charlotte Mohr-Piepenhagen †; Gustav Schauer †. — Van de Velde geht nach Weimar; Budapest, Faragár goldne Medaille; Schmuz-Baudiss nach Berlin berufen. — Fresko des Frederico Zuccari; Zwei Goyas entdeckt; Gräberfunde bei Praunheim. — Rom, archäologisches Institut. — Ausstellung des Berliner Kupferstichkabinetts. — Sammlung Tiéry dem Louvre geschenkt; Ankauf der Sammlung Beckerath für das Berliner Kupferstichkabinett geplant; Karlsruher Jubiläumsausstellung. — Ein neuer Kauf von Morgan; Wien, Auktion Wiederhofer; Rodin und Dalou über die Kaiserrede; Lenbach hat Begas gemalt; Breslau als Kunststadt; Hugo Vogel's Senatorenbild; Darmstädter Künstlerkolonie in Auflösung; Wien, Karlskirche morsch, Lotterie für die Buren. — Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 14. 30. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

NEUE ERWERBUNGEN IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

Die Kunstwerke, mit denen sich im Verlauf des letzten Jahres das Berliner Museum bereichert hat, kommen zum weitaus grössten Teil der Abteilung der italienischen Renaissanceskulptur zu gute. Und zwar entfallen die betreffenden Stücke in die Bannkreise jener drei Hauptförderer der italienischen Plastik, die in drei aufeinander folgenden Jahrhunderten als stilbestimmende Mächte den kleineren Talenten die unverrückbare Bahn vorzeichneten: Giovanni Pisano, Donatello und Michelangelo.

Vier halblebensgrosse Marmorstatuen aus der pisaner *Schule Giovanni's* lassen in der Gebundenheit ihrer Bewegung noch den ungetrübten gotischen Stil erkennen. Schmal und hochaufgeschossen, wie sie erscheinen, verlangen sie den fest umschliessenden Rahmen einer Architektur, eines Tabernakels oder eines Baldachins, etwa wie die Statuetten in der luftigen Galerie des oberen Stockwerkes von S. Maria della Spina am Arnoufer in Pisa. Ihre stilistische Verwandtschaft mit jenen ist im übrigen zu oberflächlicher Art, um die gleiche Meisterhand für beide zu rechtfertigen. Deutlicher charakterisiert sind nur die beiden Eckfiguren als König David mit der Krone, von der ein Schleier tief auf die Schultern herabhängt, und als Johannes der Täufer, dessen über der Brust nackten Körper das Fell deckt. Die mittleren stellen wohl einen Propheten mit der Bandrolle und einen Apostel dar, dessen christusähnlicher Kopf auf Jakobus deutet. Im Stand ermangeln sie alle der Festigkeit, doch mag hier vieles auf die Schuld einer ehemaligen Ergänzung zurückzuführen sein, die namentlich die unteren Teile, Plinthe, Füsse und Gewandstoss betroffen hat. Alles Leben ist in den Köpfen konzentriert, deren fast düster-pathetischer Ausdruck den Gestalten Ernst und Würde verleiht. Stark mit dem Bohrer bearbeitet, sind die Köpfe durch tiefe Aushöhlungen um Mund und Augen und durch scharf gefurchte Stirnfalten auf einen mit Hilfe des Schattenspiels lebhaften koloristischen Effekt hin angelegt. Über das Typische hinaus hat den Meister seine Absicht nicht geführt; niemand wird unter diesen von innerem Erleben durchgearbeiteten Köpfen, wie ohne Zweifel bei einem Quattrocentisten, Porträts vermuten. Der Typik der Köpfe entspricht eine ideale Gewandung, unter deren straffer Knappheit im Oberkörper die Freiheit der Bewegung leidet und deren Schwere im Fall von den Hüften herab dem Standmotiv die Klarheit nimmt. Der Saum der Mäntel ist durchaus keine spielerische Zugabe, sondern dient, als ein Resultat künstlerischer Einsicht, dazu, die eintönig, oft röhrenartig herabhängenden Falten zu durchqueren. In der Eleganz der schmalfingerigen Hände lebt dagegen das schon formelhafte Schönheitsgefühl des späten Gotikers. Auf der gleichen Stilstufe stehen zwei langgewandete *Engel*, die, von einem Grabmal herrührend, vielleicht zu Häupten und zu Füssen des Toten die Vorhänge zurückschoben. Höchst unsymmetrisch spreizen sie ihre Flügel je nach der gleichen Körperseite aus, wodurch jedoch in die Silhouette ein besonderer Reiz kommt. Was bei dem alten Künstler gewiss der architektonische Rahmen und die Enge des verfügbaren Raumes bedingten, erscheint uns, die wir die Teile vom Ganzen getrennt sehen, als reizvolle Willkür; man denkt an Vögel, die durch lebhaftes Flügelschlagen die Sicherheit ihres Aufenthaltes in luftiger Höhe zu befestigen suchen. Die ziemlich plumpe Figur eines *Mönches*, dessen zurückweichende, halb erschreckte Bewegung auf den Zusammenhang mit anderen Statuetten an einem grösseren Altarwerk deutet, schliesst sich an. Durch diese Arbeiten wird in erfreulicher Weise das Bild der Trecentoplastik unserer Sammlungen bereichert, das bisher nur lückenhaft sich zu erkennen gab.

Vier *Madonnenreliefs* stammen aus dem Künstlerkreise um *Donatello*. So leicht es fällt, das Vorbild des Meisters in ihnen festzustellen, so schwer hält es — wie auch bei fast allen übrigen mit Donatello in Zusammenhang gebrachten Madonnen — die eigenhändige Ausführung nachzuweisen. Hier fehlt noch jeder feste, durch Inschrift oder durch Dokumente gestützte Anhalt. Bei solcher Unsicherheit des Urteils scheint es geraten, von dem juristischen Grundsatz *in dubio pro reo* vorläufig abzusehen. Die schönste dieser Madonnen wiederholt das an der Ecke der via pietra piana in Florenz aufgestellte Relief. Sie zeichnet sich durch ihre herrliche alte Bemalung in hellen, zarten Farben aus, deren Ton den alten Tanagrafiguren nahe kommt.

Besonders schön leuchtet aus dem blauen und roten Gewande das pfirsichfarbene Fleisch hervor. Keines der in gleicher Technik in der Sammlung vorhandenen Stücke kann sich mit dieser Madonna messen; man muss, um Ebenbürtiges zu nennen, das Madonnenrelief von Antonio Rossellino, im Besitz von Frau Hainauer, heranziehen. Sehr geschickt und wirksam ist die neue Erwerbung in einem vergoldeten Holztabernakel aufgestellt, das durchaus Michelozzo's Formensprache zeigt. Nur der obere Theil der inneren Rückwand, die einen Damastteppich nachahmt, ist durch eine grobe blaue Überstreichung verunziert. Ursprünglich öffnete sich dort der Blick in die Natur, auf Baumwipfel und blauen Himmel. So wenig wie diese Madonna darf eine zweite, ebenfalls in charakteristischer Profilstellung, aber in ungewohnt starkem Relief gehaltene für den Meister selbst in Anspruch genommen werden. Einem Paduaner Schüler werden zwei weitere Madonnenreliefs zugeteilt, die abgesehen von dem Interesse an der Komposition, geringe künstlerische Qualitäten zeigen. Hier war die Vollständigkeit der Kompositionsschemata für die Direktion massgebend, der gleiche Grundsatz, der auch den Erwerb mancher künstlerisch unbedeutenden Madonna aus der Schule der Robbia rechtfertigt.

Eine greifbarere Persönlichkeit als jene anonymen Madonnenbildner unter den Nachahmern donatellesker Formengebung ist der Künstler, der die sitzende *Statuette der Caritas* gemacht hat. Seine aufs Genre gerichtete Begabung dokumentiert er gern in Gruppen unruhig spielender, selbst raufender Kinder, weshalb W. Bode ihn schon 1890 mit dem Spitznamen »*Meister der unartigen Kinder*« belegte. Sein Material ist ausschliesslich gebrannter Thon. Im Berliner Museum ist er bereits mit einer Madonna (Nr. 106 B) vertreten, der die neu erworbene Caritas schwesterlich ähnlich sieht. Wie jene zeigt diese allegorische Frau eine kräftig entwickelte Muskulatur, enthüllt ebenfalls die rechte Brust und sitzt ebenso frei und leicht bewegt da. Doch kehrt grade in der Haltung der Figur der Künstler eine so gewollte Eleganz hervor, dass dieses Werk bereits stark mit den Problemen der Cinquecentoplastik liebäugelt. Jedenfalls bildet der Meister, dessen Thätigkeit um 1450 mir zu früh angesetzt scheint, je mehr Arbeiten seiner Hand das Datum kontrollieren lassen, ein wohl zu beobachtendes Übergangsglied zur Hochrenaissance. Wie die Herkunft seiner kleinen Statuetten beweist, muss er in Florenz lokalisiert gewesen sein, und hier mag Jacopo Sansovino in seinen Jugendarbeiten ihm wichtige Anregungen verdanken.

Gleich manchem anderen ist auch der sog. *Meister der Pellegrinikapelle* im Laufe seines noch ziemlich kurzlebigen Daseins ein Sammelbegriff geworden. Wie viel Mitglieder man auch nunmehr schon unterscheiden mag, zum jüngsten Zweige der Familie gehört jener Künstler, auf den die kleine stehende Madonna in altbemaltem Stuck zurückzuführen ist. Das Tabernakel, das sie mehr einengt als umschliesst, darf nicht über die erheblich spätere Entstehung der Figur täuschen. Befremdend bei dem freien und grossartigen Fall der Gewandung wirkt allerdings der noch gotische Knick in der rechten Hüfte, doch hebt über alle Bedenken einer vielleicht zu späten chronologischen Ansetzung die Körperbildung des nackten Christkindes hinweg. Gleich einem jungen Bacchus, drall und feist, mit eingestütztem linkem Arm steht er, ganz en face wie die Mutter, auf ihrer linken Hand mit beiden Füssen und hält den Finger am Munde. Vor Verrocchio ist eine solche Fülle der kindlichen Körperformen nicht denkbar und damit kommen wir für die Datierung auf die letzten zwei Jahrzehnte des Quattrocento, während das (nicht dazugehörige) Tabernakel mit seinen spätgotischen Formen auf die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts weist.

Die zum erstenmal ausgestellte, wenn auch schon von Bode im Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 1900 veröffentlichte Büste des Christusknaben (aus pietra serena) wird auch der strengsten Stilkritik als eine eigenhändige Arbeit des *Antonio Rossellino* Stand halten. Man hat sie sich am besten in der Lunette einer Klosterthür vorzustellen. Im übrigen kann hier nur auf den erwähnten Aufsatz verwiesen werden. (Band XXI, Heft 4.)

Die weit geringeres Interesse bietende Skulptur ausserhalb Toskanas vertritt eine angeblich aus Ferrara stammende Marmormadonna auf einem Thron im Übergangsstil von der Gotik zur Renaissance. Der *Sieneser Meister*, dem sie aus einleuchtenden Gründen zugeteilt wird, bewährt sich in der trockenen Arbeit keineswegs als Kenner der menschlichen Körperformen. Er müht sich an der Oberfläche ab ohne eine Ahnung der von seinen gleichzeitigen florentiner Kollegen längst begriffenen Weisheit, dass nichts in der Haut ist, was nicht im Knochen ist.

Die lombardische Plastik in ihrer glatten, unindividuellen Marmortechnik lehrt ein kleines sehr stark herausgearbeitetes Relief mit der hl. Anna selbdritt kennen von *Agostino Busti, gen. Bambaia.* Man begegnet diesem leicht kenntlichen Manieristen am liebsten gerade in seinen kleineren Arbeiten, besonders wenn sie, wie diese, noch einen letzten leisen Anklang an Lionardo's Kompositionsweise enthalten. —

Es bedarf noch eingehender Untersuchung, um festzustellen, wann gerade Michelangelo's Vorbild in seiner Heimatstadt, in Florenz, wirksam wird. Jedenfalls hat sein 1534 erfolgter Fortzug und der bis an sein Lebensende währende Aufenthalt in Rom den Beginn dieser künstlerischen Diktatur des Allgewaltigen hinausgezögert. Bei *Pierino da Vinci*, dessen Thätigkeit in die Zeit von 1540—1553 fällt, merkt man nur wenig von einer künstlerischen Nachfolge. Auch die drei reizvollen Kartuschen aus gebranntem Thon, die das Berliner Museum erwarb, erwecken vielmehr die Erinnerung an Sarto oder noch mehr an Pontormo als an Michelangelo. Ungemein geistreich erfunden, bieten sie in ihrer flüchtigen Skizzierung den Eindruck aussergewöhnlicher Anmut. Stofflich sind sie nicht leicht zu erklären, denn es sind Allegorien und als solche »wüsste nicht sie zu benennen, eher könnt' ich sie beschreiben«. Klar durchsichtig ist nur eine von ihnen,

die in einer schön gelagerten Frauengruppe Glaube, Liebe und Hoffnung darstellt. Ähnlich komponiert ist das zweite Relief, das zwei Frauen mit Trinkgeschirren zeigt, zwischen denen ein Pferd ruht. Auf dem dritten ermahnt eine sitzende männliche Figur mit erhobener Rechten eine weibliche, ihr gegenüber kauernde, die sich die Ohren zuhält; neben beiden liegt ein Eber. Nicht unmöglich, dass diese Gruppen die Laster der Trunksucht und der Unkeuschheit symbolisieren. Eine andere, gleichfalls offene Frage betrifft den Zweck dieser Skizzen. Sollten es nicht eher Modelle für Einsatzstücke in Truhen sein, als Entwürfe für Sockelreliefs, bei denen der Gegenstand und die Kleinheit nicht ganz erklärlich erscheinen?

Den Durchbruch des Michelangelesken Stiles zeigt das kreisrunde Gipsrelief einer heiligen Familie mit dem Johannesknaben, das einen unbekannten, aber entschiedenen *Nachahmer Michelangelo's* zum Verfertiger hat. Hier ist der Stoff nur noch Vorwand für kühne Bewegungsmotive, weit vorgreifende Arme, herausgedrehte Schultern. Die letzten Konsequenzen dieser Manier, in der sich die Plastik endgültig vom Relief, vom Hintergrund, frei macht, zog *Giovanni da Bologna*. Von ihm finden wir ein in der Bewegtheit schon unmässiges, im Effekt mit rücksichtsloser Gewalt wirkendes Wachsmodell eines mit Antaeus kämpfenden Herkules. Der Riese windet sich unter den Keulenschlägen des Halbgottes, so dass sich sein gekrümmter Leib der runden Form der Plinthe anschliesst. Von allen Seiten zeigt die Gruppe ein lebhaftes Linienspiel, eine ans Virtuosenhafte grenzende Beherrschung des menschlichen Aktes, dem hier über die Forderungen des Gegenstandes hinaus Gewalt angethan worden ist.

Die Berliner Gemäldegalerie hat sich, durch die Unterstützung des Kaiser Friedrich-Museums-Vereines, um ein im Ton besonders feines Porträt eines Unbekannten bereichern können. Im braunen Gewand, mit schmalem rotem Paspelstreifen über der Brust, das blasse blondbärtige Haupt mit träumerischen Augen zu dem Beschauer wendend, sitzt ein vornehmer zweiundvierzigjähriger Mann im bequemen Stuhl, auf dessen Armlehnen die feinen, spitzfingerigen Hände ruhen. Die vornehme Art und die ausserordentlich diskrete farbige Haltung der Malerei lassen an verwandte Bildnisse des *Girolamo Romanino* in Brescia denken, wenn auch diese Taufe der absoluten Sicherheit entbehrt. — Ein in der Raumwirkung noch unplastisches, aber farbig reizvolles Diptychon eines *kölnischen Meisters* aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts vermehrt die Abteilung der deutschen Gemälde um ein seltenes Stück, das bei der Unversehrtheit der Malerei und der alten Rahmung den Wert einer Inkunabel beanspruchen darf. *HANS MACKOWSKY.*

DIE WINTERAUSSTELLUNG ALTER MEISTER IN DER KÖNIGLICHEN AKADEMIE VON LONDON

Die Leiter der Akademie, welche die diesjährige Winterausstellung alter Meister daselbst planten und auch schliesslich so überaus gelungen zu Stande brachten, verdienen das uneingeschränkte Lob, denn es dürfte sehr schwer halten, eine dieser vereinigten, prachtvollen Sammlung ähnelnde Ausstellung zu wiederholen. Hiermit kehrte die Akademie nach fünf Jahren wieder zu ihren früheren Grundsätzen zurück, d. h. die Winterausstellung der alten Kunst zu widmen.

Zuletzt war es, namentlich durch die mangelhafte Auswahl der Werke von sonst ganz hervorragenden Künstlern, eine ziemlich schwache Ausstellung geworden, die dem Publikum in Burlington-House geboten worden war: englische, seit dem Jahre 1850 verstorbene Meister. Diese Vorführung war eigentlich nur insofern interessant, als sie eine Art von Absolution für die Akademie wegen begangenen Unrechts erwirken sollte. Nämlich die Hälfte aller, auf jener Ausstellung vertretenen Künstler, war in früheren Zeiten successive von den dortigen Behörden abgelehnt worden. Die in dem Kunstinstitut massgebenden Persönlichkeiten waren sich jedenfalls nicht recht klar darüber gewesen, dass die grössten Meister im Laufe der Jahrhunderte, jeder zu seiner Epoche, als äusserst modern angesehen wurde.

Vor dieser Ausstellung hatten wir eine solche von Werken van Dyck's, Rembrandt's, Leighton's und Millais'. Die Charakteristik der diesjährigen bilden folgende Punkte: Ausschluss englischer Meister und Sonderausstellung von Werken Claude Lorrain's, der in der letzten Zeit etwas vom Publikum vernachlässigt wurde, hier aber so glänzend vertreten ist, dass die Gunst der Kenner und Liebhaber ihm von neuem zulächelt. In Summa sind 30 schöne, vollständig ausgeführte und authentische Bilder Claude Gellée's vorhanden. Diese nehmen einen ganzen Saal für sich, und ein anderer, mehr wie 150 Zeichnungen des Meisters, ein. Ausserdem befinden sich in einem andern Raum noch die beiden dekorativen Gemälde »Die Landung des Äneas« und »Der Untergang des römischen Reiches«, beide Lord Radnor gehörig. In der Hauptsache bilden die Sujets Landschaften und Seestücke. Unter diesen sind die wertvollsten die vom König, dem Herzog von Devonshire, Mr. Heseltine, dem Marquis von Lansdowne, dem Earl von Yarborough, Captain A. F. Dawson, dem Grafen von Northbrook, dem Grafen von Leicester, Sir F. Cook, Lady Wantage und dem Herzog von Westminster geliehenen Gemälde.

Ruskin hat sich viel mit Claude Lorrain beschäftigt und sagt von ihm: »Claude ist der erste, der die Sonne in den Malerhimmel eingeführt«. Seinen glücklichsten Nachahmer, Turner, den Maler des Lichts, hat Ruskin überhaupt erst zur Anerkennung gebracht.

Das eigentliche Glanzstück der Ausstellung und den Ehrenplatz derselben einnehmend, bildet die »Madonna di Sant Antonio« von Raphael. Wenn man von Büchern sagen kann, dass sie ihr Fatum haben, so trifft dieser Ausspruch nicht minder für Gemälde zu.

Das Werk stammt aus der Übergangsperiode, d. h. es ist circa 1505 gemalt, und zwar für die Nonnen von St. Antonio in Perugia. Vasari schreibt darüber: »Es ist voller devoten Gefühls und wird von den Nonnen, für die es gemalt war, in höchster Verehrung gehalten.«

Das Kloster gerieth 1677 in Schulden und so kamen die Nonnen um die Erlaubnis ein, das Altarblatt zu verkaufen. Der Erwerber war Antonio Bigazzini, ein vornehmer Patrizier von Perugia, der für die Madonna 2000 Scudi zahlte. Später kaufte es die Familie Colonna in Rom, in deren Besitz die Umtaufung »Colonna Raphael« erfolgte. Von Rom kam das Gemälde in die Hände der Bourbonen nach Neapel, und als diese fliehen mussten, brachte es ihr Bankier, der Herzog von Ripalda, ausserhalb Italiens in Sicherheit.

Nun aber kommt eigentlich erst der interessanteste Abschnitt in der Geschichte des Bildes. Der Louvre

und die englische National-Galerie lehnten den Ankauf des Werkes ab, weil es ihnen nicht gut genug und vielleicht auch nicht echt erschien. Schliesslich also erwarb es der Bilderhändler Martin Colnaghi. Er stellte das Gemälde in seiner Galerie aus, indessen kein Mensch kümmerte sich darum. Er lieh es dem South-Kensington-Museum, woselbst es an einer dunklen Stelle unbeachtet Jahre lang hing. Das Bild wurde nunmehr einer Reinigung unterzogen, die vorzüglich gelang, so dass wir heute einen Raphael vor uns haben, so gut wie nur irgend einer aus jener Periode. Nur die Draperie ist etwas nachgedunkelt, sonst kann es niemals besser ausgesehen haben.

Von Martin Colnaghi wanderte das Werk zu Sedelmeyer nach Paris und jetzt hat es Mr. Pierpont Morgan für die fabelhafte Summe von zwei Millionen Mark angekauft.

Zu bedauern bleibt es, dass Nr. 11, 12, 14 und 17 in der Ausstellung nicht in die unmittelbare Nähe des Altarblattes gebracht sind, denn es ist das erste Mal seit zwei Jahrhunderten, nachdem die Bilder getrennt wurden, dass vier von den fünf kleinen Werken, die ursprünglich zu der Predella gehörten, wieder mit dem Hauptbilde in ein und derselben Galerie vereint sind. Das fünfte Gemälde, eine Pietà, kam nach Amerika. Nr. 11, der Baronin Burdett-Coutts gehörig, stellt die Scene auf dem Ölberg dar, Nr. 12, St. Franciscus (Dulwich Gallery), Nr. 14, »Die Prozession nach dem Calvarienberg« (Lord Windsor) und Nr. 17, St. Antonius von Padua (Dulwich Gallery).

Auf dem Hauptbilde ist die Jungfrau, auf einem Thron sitzend, mit dem kleinen, den Johannes segnenden Jesusknaben dargestellt. Zur Linken von Maria sehen wir die heilige Katharina, zur Rechten die heilige Rosalie. Am Fusse des Thrones stehen links St. Petrus, rechts St. Paulus; der Hintergrund ist landschaftlich gehalten. In der oberen Lünette befindet sich Gott der Vater, zu jeder Seite anbetende Engel. Heute bedauern alle Leute, die überhaupt in der Lage sind, derartige Bilder kaufen zu können, dass sie sich einen echten Raphael haben entgehen lassen, der vor einigen Jahren noch für einen verhältnismässigen Spottpreis zu haben war.

Dicht neben diesem Werk finden wir noch ein anderes echtes Bild (Nr. 82) des Meisters, »Madonna mit Kind«, das aber durch Restauration sehr gelitten hat. Es gehörte früher den Orléans, dann dem englischen Poeten Rogers und jetzt Miss. Makintosh. In dem British-Museum wird eine Zeichnung Raphael's zu diesem Bilde aufbewahrt. Am besten auf der Ausstellung sind überhaupt die Italiener vertreten, dann kommen die Niederländer und Spanier. Das wenig angenehme, aber sehr gute Gemälde von Quintin Matsys »Die Geizhälse« zieht unwillkürlich die Aufmerksamkeit auf sich. Eine Replik ist in Windsor, in der National-Gallery und auch an anderen Orten noch vorhanden. Dies Bild hier gehört Lord Cobham. Von Dürer sehen wir »Die Iris Madonna« aus der Sammlung von Sir F. Cook, dann ein Porträt von der Hand Memling's und zwei Porträts von Holbein gemalt und vier Werke Rembrandt's.

Unter den Italienern zeichnen sich zwei Gemälde von Pesellino aus, die aus dem Palast Torrigiani in Florenz stammen und jetzt Lady Wantage gehören. Das eine der Bilder stellt »David und Goliath«, sowie verschiedene Episoden aus deren Geschichte, das andere den Triumphzug Saul's und David's von Gad nach Jerusalem dar. Gut vertreten ist endlich von italienischen Meistern noch: Antonello da Messina, Ghirlandajo, Bassano, Bonifazio, Bronzino, Tizian, Franciabigio, Francia, Guardi, Canaletto, Veronese und Tintoretto.

Durch eine Benennung der Direktion in dem amtlichen Katalog, und zwar des Bildes Nr. 40, bin ich im höchsten Grade überrascht worden. Hier ist zu lesen »Mona Lisa« von »Leonardo da Vinci«. Wenn man bei geringeren Bildern, und bei zweifelhaften Werken selbst von ersten Meistern, gelegentlich fünf gerade sein lassen kann, so dürfte in einem so eklatanten Falle dergleichen an offizieller Stelle niemals geschehen. Ich halte das aus der Sammlung des Grafen Brownlow stammende Bild nicht einmal für eine gute, zeitgenössische Kopie und überhaupt nicht italienischen Ursprungs. Das Porträt wird mitunter »La Gioconda« genannt und hat infolgedessen Tame für Nichtkenner einige Verwirrung in seiner »Voyage d'Italie« angerichtet. Die »Mona Lisa« war die Tochter von Antonio Gherardini und heiratete 1495 Zanobi del Giocondo. Das Original befindet sich unzweifelhaft im Louvre. — Die »Cook-Galerie« hat, ausser den bereits genannten Werken, ihren Botticelli »La Bella Simonetta« zu Ausstellung gesandt.

O. v. SCHLEINITZ

DIE NEUEN SÄLE DER UFFIZIEN

Die Eröffnung der beiden Säle in den Uffizien, von deren Einrichtung in Nr. 10 der Kunstchronik die Rede war, ist nunmehr erfolgt. Der erste, der Sala di Lorenzo Monaco folgende, enthält an der Hauptwand das Triptychon des H. v. d. Goes, an der Wand rechts davon hängen die vier Bildnisse Memling's, in ihrer Mitte den van der Weyden einschliessend. Gegenüber Memling's Madonnenbild und die Doppelbildnisse von P. Christus und Massys. Endlich noch neben dem Eingang ein Madonnenbild der gleichen Schule. Der Fussboden ist mit blauem Fries bezogen, dessen Farbe sich dem Auge zu stark mitteilt und das Goes'sche Triptychon beeinträchtigt.

Sehr wirkungsvoll ist der Rubenssaal ausgefallen, obwohl die Nähe für die beiden grossen Skizzen nicht so günstig wirkt, wie die Weite des Niobidensaales. Ausser den in der früheren Korrespondenz bereits aufgeführten Bildern enthält der Saal zwei Werke von Honthorst, sowie Porträts von Pourbus und Sustermans.

Inzwischen haben eine Reihe von Bildern ihre Aufstellung in den Uffizien neu gefunden, die hier kurz erwähnt sein mögen, mit Angabe der Nummern, die sie führen.

Im ersten *Venezianischen Saal* Nr. 1524 Tizian, Mater dolorosa. Eine Variante des für Karl V. gemalten Bildes, jetzt im Prado, von diesem etwas in Haltung abweichend. Wahrscheinlich das in urbinatischen Papieren erwähnte Bild von 1566, obwohl es in den Inventaren der urbinatischen Erbschaft (bei Gotti und Dennistown) nicht vorkommt. Wo ist das Gegenstück? Nicht gut erhalten, besonders in den Fleischpartien. Die Farben von jener reichen Unbestimmtheit, die alle Spätwerke Tizian's charakterisiert.

Im Rubenssaal Nr. 1523 van Dyck, Doppelbildnis zweier Edelleute. Farbig sehr geschmackvoll, aber der Künstler hat aus den sehr vornehmen und sehr unbedeutenden Gesichtern so wenig zu machen gewusst, dass man fast an van Dyck's Autorschaft zweifeln möchte.

In der Sala del Baroccio. Rechts neben dem Eingang — wo bisher Baroccio's Porträt des Herzogs von Urbino hing, das nun neben dem grossen Bild dieses Meisters seine Stelle gefunden hat — hängt jetzt Nr. 1144 Giulio Romano's Madonna. Ein treffliches, besonders anziehendes Bild, das in früheren Jahren in der Tribuna gehangen hat. Die Madonna sitzt nach links gewendet, hält auf dem Schoss das kräftig bewegte Kind, welches, zu ihr aufblickend, mit beiden Händen die Blumen ergreift, die sie in der rechten Hand hält. Die Linke legt Maria in ein

Buch. Der Typus der Madonna, von der vollen, römischen Art, erinnert lebhaft an die Sixtina.

Nr. 1520—1522 Tiepolo. 1520 Pagenbildnis (Geschenk des Dr. A. Noë de Walker). Liebenswürdiges, farbig gefälliges, unbedeutendes Bild. Der etwas leere Ausdruck des Kopfes lässt eher an Piazzetta denken. — Nr. 1521. Grosses Deckengemälde. Rechts stellen Arbeiter eine Marmorfigur auf eine mit Skulpturen geschmückte Basis. Links römische Krieger mit Adler und Standarte. Am Himmel Fama, hinter der sich im Schatten ein Greis (der Zeitengott?) versteckt. Ganz vorn links ein Knabe mit Hund, ein köstlicher Bursche, dessen Kleidung eine raffiniert feine Zusammenstellung mildester Farbnüancen (lichtblau, violettrosa, citronengelb, weiss) ist. Das Ganze farbig hervorragend schön. Tiepolo war bisher in den Uffizien nicht vertreten. — Nr. 1522. Stück eines Soffitto. Auf lichtblauem Himmel zwei nackte Putten — mit der ganzen Grazie des Meisters, neben dem hier Boucher's Kinder plump erscheinen würden.

Endlich Nr. 1519 Morales, kreuztragender Christus. (Geschenk des Herrn Walker). Halbfigur, nach rechts; das Antlitz schmerzverzerrt, blass; fahl violettes Gewand. Die Komposition Variante des in mehreren Exemplaren vorkommenden Bildes von Sebastiano del Piombo. Täuscht mich nicht die Erinnerung, so giebt es ein ähnliches Bild von der Hand eines spanischen Meisters im Prado.

Bei der Veränderung des Saales wurden mehrere Bilder umgehängt. Der Ecce homo Sodoma's hat leider einen ebenso schlechten Platz, nur an einer anderen Wand, erhalten. Das interessante Bildnis des Teofilo Folengo ist eine Reihe tiefer gestiegen, führt aber nach wie vor den Namen Ignoto Toscano, während das Bild doch offenbar der venezianischen Schule angehört. — Den Zeitungen zufolge soll Francesco Torraca zum Direktor der Florentiner Galerieen ernannt worden sein. Früher Divisionschef im Unterrichts-Ministerium, hat er als Litterarhistoriker einen Namen in seiner Heimat. *G. Gr.*

INSTITUTE UND GESELLSCHAFTEN

In der **Sitzung der kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin** am 13. Dez. wurden in der statutenmässigen Wiederwahl des Vorstandes zu Vorsitzenden die Herren Lippmann, Müller und v. Beckerath erwählt, die Schriftführer, mit Ausnahme des zurücktretenden Herrn Jessen, wiedergewählt und an dessen Stelle Herr Sarre gewählt. Hierauf sprach Herr Friedländer über »die deutsche Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts«. — In dem Gesamtbild ihrer Entwickelung, wie es sich bis jetzt in dieser Periode darstellte, traten infolge der ungleichmässigen Erhaltung des Materials einzelne Plätze, wie Köln und Nürnberg, mehr hervor, über anderen, so z. B. über Ulm, Strassburg und Basel, lagerte nahezu völliges Dunkel. Daraus ergab sich die landläufige Vorstellung, dass erst durch niederländische Anregungen in die sich auslebende kraftlose, ältere deutsche Kunst die Keime einer neuen, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts einsetzenden Bewegung hineingetragen wurden. Durch neuere Forschungen wird zwar der Nebel, der das Bild der älteren deutschen Malerei verschleiert, nicht gänzlich zerstreut, aber die herkömmliche Anschauung von der deutschen Kunstentwicklung des 15. Jahrhunderts wesentlich berichtigt. Nur in Köln, wo die grösste Zahl von Gemälden des 15. Jahrhunderts erhalten ist, hat sich bis etwa 1460 eine einzigartige malerische Tradition fortgepflanzt, während man sich dann ziemlich schroff von der älteren typischen Weise abwendet und ganz dem niederländischen Einfluss hingiebt. Man darf jedoch die Kölnische Malerei nicht allzu sehr als führend ansehen. In anderen Städten scheinen sich weit früher selbständige Kräfte in ähnlicher realistischer Richtung vorgewagt zu haben wie in den Niederlanden. Ein solcher Rückblick hat sich ganz unerwartet in Hamburg bis in das 14. Jahrhundert hinein eröffnet, d. h. so weit wie nirgends mit einziger Ausnahme Westfalens. Nachdem durch Lichtwark eine sehr bemerkenswerte Darstellung Christi als »Schmerzensmann« aus der Petrikirche hervorgezogen worden war, erkannte Schlie, dass dieses Bild von derselben Hand herrühre, wie neun Tafeln der Schweriner Galerie, Reste eines von der Gesellschaft der Englandfahrer in der Hamburger Johanniskirche aufgestellten Altars, den ein alter Kupferstich noch in seiner ursprünglichen Aufstellung zeigt, und eine Tafel der Leipziger Galerie. Eine freie Kopie der Mitteltafel desselben Altars erkannte Goldschmidt in einer grossen Kreuzigung aus dem Kloster Preetz in Kopenhagen. Weiter gelang es, das auffallend frühe Entstehungsjahr der Arbeit (1424) und die Persönlichkeit des Malers, den Meister Franke, festzustellen. Schon mit der Festlegung dieser Künstlerindividualität ist sehr viel gewonnen. Mit seiner frisch zugreifenden Art in der Stoffgestaltung übertrifft der Meister bedeutend die gleichzeitigen Kölnischen Bilder. Freilich gehen die Meinungen gerade über die Entstehungszeit des Clarenaltars, der beim Vergleich vor allem in Frage käme, weit auseinander (1380 oder 15. Jahrhundert). Um so wichtiger ist es, dass man in Hamburg durch Lichtwarks fortgesetzte Bemühungen auch die nächste Vorstufe der Kunstentwickelung in den Werken eines um 1380 in Hamburg thätigen Meisters deutlich erfassen kann, in denen die Stilphase der Chorschranken des Kölner Domes u. a. Malereien aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bereits überwunden erscheint. — In Süddeutschland lässt sich nur in Nürnberg, dank Thode's Untersuchungen, eine zusammenhängende Entwickelung während dieser Periode skizzieren, und zwar lassen sich zwei Kunststufen scheiden, die durch den Meister des Imhofaltars in der Lorenzkirche (den sogen. Meister Berthold) und den fortgeschritteneren Meister Pfennig (Tucheraltar in der Marienkirche) vertreten werden. Bei dem jüngeren ist schon die Frage nach dem niederländischen Einfluss zu stellen. Aber in seiner dramatischen und schwerblütigen Art bleibt er ganz deutsch und fränkisch. In Franken ist sonst nur wenig Bemerkenswertes vorhanden. — Auch in Schwaben, besonders in Augsburg und Ulm, ist weit weniger erhalten, als in dem niedersächsischen Norden. In letzter Zeit aber ist einesteils das Bekannte durch verdienstliche Publikationen zugänglich geworden, andrerseits manches hinzugekommen. Zuerst wurde durch Tiroler Urkundenforscher der 1457 datierte Hauptaltar der Pfarrkirche zu Sterzing als Werk des Ulmer Meisters Hans Multscher erkannt, doch hielt man diesen anfangs nur für den Schnitzer der plastischen Teile des Altars und glaubte für die gemalten Tafeln einen Gehilfen annehmen zu müssen. Dass auch diese ihm selbst gehören müssen, ergab sich erst, als im Jahre 1900 in Berlin aus englischem Privatbesitz unter einer Anzahl gemalter Tafeln ein zweites signiertes und 1437 datiertes Flügelpaar auftauchte. Zwischen 1437—1457 muss der Meister dann freilich eine vollständige stilistische Wandlung durchgemacht haben. So ersetzen diese festen Daten für die Beurteilung der schwäbischen Kunstentwickelung einigermassen den nahezu vollständigen Verlust anderer Denkmäler. Multscher, der 1427 in Ulm als Bürger mit dem Vorrecht der Steuerfreiheit, also doch wohl schon als angesehener Maler, aufgenommen worden ist, stammt aus Richenhofen im Herzen Schwabens und dürfte noch im 14. Jahrhundert geboren sein. — Der in der Kunstge-

schichte vielgenannte Tiefenbronner Altar von Lukas Moser von 1432 ist erst durch eine neuere Publikation wirklich bekannt geworden. Moser steht an dramatischer Gestaltungskraft und Schärfe der Charakteristik gegen den wahrscheinlich etwas jüngeren Ulmer Meister zurück, er überragt ihn aber an Anmut und ganz besonders in der Raumauffassung und in der Kühnheit landschaftlicher Darstellung und erinnert in mancher Beziehung an den vom Oberrhein nach Köln eingewanderten Stephan Lochner. — Wider alle Erwartung ist endlich in Basel trotz der starken Bilderzerstörung eine merkwürdige, starke Künstlerpersönlichkeit aus dem Dunkel hervorgetreten, hauptsächlich durch das Verdienst des Direktors der Baseler Sammlung D. Burkhardt. Die Inschrift eines in Genf erhaltenen Altarflügels giebt das Entstehungsjahr 1444 und den Namen eines Meisters Konrad Sapientis aus Basel an, den man in Baseler Urkunden unter seinem deutschen Namen Konrad Witz aus Rottweil wiedergefunden hat. Mit Multscher und Moser vertritt er also in dieser Zeit eine bodenwüchsige oberdeutsche Kunst. Auf den Genfer Altarflügeln ist besonders die porträtartige Widergabe des Genfer Sees hervorzuheben. Als Reste eines grossen Altars von ihm sind dann drei in Basel, Neapel und Strassburg zerstreute Tafeln erkannt worden. Konrad Witz ist Moser noch in der erfolgreichen Raumgestaltung und Landschaftsmalerei überlegen. Er beweist eine sehr scharf blickende Beobachtung in der Freude am Lichtspiel und in der Stoffcharakteristik, während er sich im Anatomischen und in der geistigen Belebung der Köpfe nicht über seine Zeit erhebt. Das unterscheidet ihn von den Niederländern, an die er in jenen Dingen erinnert (namentlich an die Bilder des Meisters von Flémalle). Man kann sich aber solche Anregungen bei ihm, ohne dass er in den Niederlanden gearbeitet zu haben braucht, durch das Basler Konzil erklären, das einen Austausch der Kunstvorstellungen mit sich gebracht zu haben scheint. Konrad Witz steht übrigens ohne eigentliche Nachfolger da.

Der darauffolgende Vortrag des Herrn Lippmann »Über Fälschungen von Kunstsachen« sollte, ohne das Thema wissenschaftlich zu erschöpfen, die Anwesenden mit einer Reihe einzelner Beobachtungen bekannt machen. Die Kunstfälschung ist so alt wie das Sammeln. Sie hat im Kupferstich schon im 15. Jahrhundert begonnen, indem Blätter beliebter Meister und Blockbücher, so z. B. die mit Schongauer's oder Dürer's Namen bezeichneten Stiche kopiert wurden, ohne dass eine betrügerische Absicht dabei vorlag. Als absichtliche Fälschungen sind aber gewiss schon die von den Wierix und anderen niederländischen Stechern in Umlauf gebrachten Blätter anzusehen. Als bald nach Dürer's Tode Rudolf II. u. a. seine Zeichnungen zu sammeln anfingen, kamen aus der Sammlung Imhoff schon bewusste Imitationen in seinen Besitz, an denen verschiedene Maler, wie Hans Gärtner und Hans Hoffmann in Nürnberg beteiligt waren. Im 17. und 18. Jahrhundert nimmt diese Art Fälschung ihren Fortgang. In moderner Zeit hat sich die Nachahmung namentlich Rembrandt und seiner Schule zugewandt. So wusste z. B. in den vierziger Jahren in München ein gewisser Hermann schlechten Abdrücken durch Nachziehen der verlorenen feinen Striche mit der Feder das Ansehen von guten zu geben (»hermannisierte Blätter«) und phantastische Handzeichnungen in altdeutscher Manier anzufertigen. Schlechte Rembrandtstiche zu verschönern gelang vor etwa 20 Jahren noch besser einer in Paris lebenden Frau, indem sie mit Firnis auf denselben zeichnete und sie dann mit pulverisierter Druckerschwärze bestreute. Neuerdings ist die Heliogravüre an Stelle solcher Fälschung getreten. — Das bequemste Hauptgebiet der Nachahmung bildet das Kunstgewerbe. Die Fälschung von Goldschmiedearbeiten nahm in Wien ihren Anfang, als zuerst auf Eitelbergers Anregung alte Sachen aus dem Ordensschatz nachgeformt und galvanoplastisch vergoldet wurden. Solche Stücke sind besonders von Frankfurt aus in Umlauf gesetzt worden. In der Fabrikation gefälschter Möbel hat Köln Unglaubliches geleistet. Für Elfenbein-, Kupfer- und Silberarbeiten that sich in Paris, für die letzteren auch in Spanien eine Fälscherwerkstätte auf. Mit harmloser Nachahmung begann auch die Fälschung alter Gewebe. Aber obwohl die nachgewebten durch die andere Art der Bindung auf der Rückseite leicht zu erkennen sind, konnten, nachdem sie verschossen waren, Unerfahrene dadurch getäuscht werden. Die Verbreitung kunstgeschichtlicher Kenntnisse liess die Fälscher auch in höhere Gebiete eindringen. In Siena sind z. B. alte Bilder nachgeahmt worden, und die sogenannten Bastinianibüsten wurden sogar in den Louvre eingeschmuggelt. Andrerseits ist die Arbeit den Fälschern infolge der Verschärfung der Augen durch Photographie und Abgüsse heute bedeutend erschwert worden. Überhaupt erscheint der Begriff der Fälschung als ein sehr relativer. Nach 10—20 Jahren pflegt kein Sachverständiger mehr getäuscht zu werden. *O. W.*

PERSONALIEN

Karlsruhe. Der Grossherzog hat den Maler Wilhelm Süs, der es in den letzten Jahren auf dem Felde der Keramik zu hoher Meisterschaft gebracht hat, nach Karlsruhe berufen und ihm ein kleines Atelierhaus bauen lassen, von dem aus man eine wirksame Belebung der Scharffeuer-Bemalung in badischen Landen erwartet.

Professor Hubert Salentin, der Altmeister der Düsseldorfer Genremalerei hat in voller Frische am 15. Januar seinen 80. Geburtstag begangen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Wien. Im Künstlerhause sind gleichzeitig zwei grosse Ausstellungen von Landschaften (200 und 216 Nummern) zu verzeichnen, die unter den Hammer kommen. Die eine ist der Nachlass *Eugen Jettel's* (geboren 1845 zu Janowitz in Mähren, gestorben am 27. August 1901), die andere der Ateliervorrat *Eduard von Lichtenfels'* (geboren Wien 1833), der vor kurzem als Professor der Landschaftsmalerei an hiesiger Akademie in den Ruhestand getreten ist. Jettel war eines der gründenden Mitglieder der Secession und über zwanzig Jahre in Paris ansässig. Mit Schindler, Russ und anderen Schülern Albert Zimmermann's an der Wiener Akademie, wandte er sich, wie sie, alsbald dem französischen Impressionismus zu. Mit einer grossen Sumpflandschaft, in der ein Rabenschwarm flattert, erregte er auf der Wiener Weltausstellung (1873) Aufsehen; sie wurde für die akademische Galerie gekauft. Er ging dann nach Paris, Barbizon, Holland. Bilder und Studien aus dieser Zeit zeigen ihn tief im Banne Troyon's und Rousseau's befangen, deren Goldigkeit er allerdings nicht entfernt erreicht. Seine persönliche Stimmung lag in der Richtung eines silberhaltigen Grau und Blau, wie es damals in der Bretagne und Normandie gesucht wurde, auch von Österreichern (Hörmann, Brozik, Ribarz, Frl. Parmentier). Diese und die fahlen Töne des Ackerlandes wusste er mit einer ganz persönlichen Feinfühligkeit in homöopathischen Verdünnungen zu bringen, für die er immer neue, kaum merkliche Abstufungen fand. Daran waren Jettel'sche Bilder weithin zu erkennen. Es war seine eigene Skala, aus der das Weiss seiner Haustünchen und Enten und der blassblaue Spiegel seiner beliebten Tümpel als besondere Noten hervorstachen. So malte er das ländliche Idyll von Cayeux, Auvers, Nieuwkerk (Südholland), Staatz (Österreich) und

zuletzt die istrischen Küstenorte. Der Kenner der österreichischen Malerei sah auf dem Grunde von alledem den unausrottbaren Pettenkofen liegen, dessen freudiger Sonnenschein aber hier zu einer Art Mondschein (auch bei Tage) herabgesänftigt erschien. In seinen letzten Jahren zog ihn das istrische Meer besonders an, wo er in Erzherzog Karl Stefan und Erzherzogin Maria Theresia kunstfreundliche Förderer fand. Er gab sich dem Studium des Karstes hin, dessen Öde und Kahlheit er im südlichen Sonnenschein schimmern und immer neue feine Nuancen offenbaren liess. Diese Karstfelsen, wie sie langzügig in ein bläuliches, lauliches Meer niedersteigen, waren die Liebe seiner letzten Zeit. Er starb in voller Manneskraft, vom Publikum geschätzt und viel gekauft, von den Kollegen als lauterer Charakter geliebt. — Die Ausstellung des Prof. v. Lichtenfels besteht zum grösseren Teile aus Zeichnungen in einer gemischten Technik, der die Federzeichnung als Grundlage dient. Selbst in Gouachen und Ölbildern sieht man fast immer die zeichnende Feder durch. Seine Blätter haben darum einen Charakter für sich, der sich freilich allzu monoton äussert. Lichtenfels kommt aus der Schule Steinfeld's an der Wiener Akademie und hat auch bei Lessing in Düsseldorf gearbeitet. Daher seine Vorliebe für das »Bedeutende« in der Landschaft, für die Effekte von Fels und Wassersturz. Er malte mit Vorliebe das österreichische Mittel- und Hochgebirge, und zwar mit einer beunruhigenden Menge von zeichnerischem Detail. In der Ölfarbe wird er schwer und trüb, die Gouache liegt ihm besser, am besten die Federzeichnung mit ganz dünnen, farbigen Höhungen. Seine Eigenschaften gehören der älteren Schule an; mit der modernen Malerei konnte er sich nicht mehr verstehen.

Noch ein anderer Wiener Landschafter der älteren Schule, *Josef Hoffmann*, wirft jetzt eine grosse Menge Arbeiten (über 400 Nummern) in die Öffentlichkeit. Sie sind im neuerbauten »k. k. Versteigerungsamte«, unserem »Hotel Drouot«, zur Schau gestellt, obwohl nur ein kleiner Teil versteigert wird. Der Künstler, heute schon ein Siebziger, hatte noch in den letzten Jahren die Thatkraft, alle fünf Weltteile malend zu bereisen, und hat seitdem die Früchte dieser Thätigkeit in etwa 2000 Blättern serienweise ausgestellt. Die letzte solche Folge, aus Südfrankreich, Spanien, Portugal, Nordafrika, ist jetzt zu sehen. Hoffmann stammt noch aus Rahl's Schule, ist also von der Historie ausgegangen. Die charakteristische Form der Landschaft, ihre Architektur und Plastik liegen ihm am nächsten. Wir kennen von ihm zahllose Bleistiftzeichnungen dieser Art aus Griechenland, das er in der Jugend bereiste. Auch Rekonstruktionen alter Kulturstätten von Hellas. Die farbigen Stimmungen der Natur lagen ihm ferner; erst auf dieser Weltreise, unter den Tropen, im Urwald und auf dem Ocean, sind sie ihm aufgegangen. Deutlich sieht man sein malerisches Ausdrucksvermögen und seine Technik unterwegs wachsen, wenn auch die Neuzeit noch ganz andere Anforderungen stellen mag. Der Künstler hat übrigens diese letzte Ausstellung benutzt, um eine Art Gesamtübersicht seines Lebenswerkes zu geben. So ist sie eine Autobiographie in Bildern geworden. Er beginnt mit serbischen Studien aus dem Jahre 1849 und bringt auch manche zeitgeschichtliche Episode aus allen diesen Jahrzehnten, z. B. eine Beleuchtung Venedigs zu Ehren des österreichischen Kaiserpaares im Jahre 1856. Als Rahlschüler war er auch auf dekorativen Wegen zu finden. Man sieht mit Interesse die Entwürfe für Wandgemälde in dem von Theophil Hansen erbauten Palais Epstein (Wien) und für das gleichfalls von Hansen erbaute gotische Schloss Hörnstein des Erzherzogs Leopold. Für Epstein malte er 1872—73, in Wachsfarben, eine Reihe von »Zonenbildern« (Rom, Athen, Capri, den Dachstein u. s. w.). Die Originale sind seither an Oberbaurat Otto Wagner übergegangen, der sie in seiner Villa zu Hütteldorf bei Wien verwendet hat. In Hörnstein hat er den Gartensaal mit aventiurenartigen Jagdscenen ausgemalt, die sich über einen Zeitraum von vierundzwanzig Stunden erstrecken. Sie sind durch goldenes Stangenwerk und grüne Gewinde unter-geteilt und laufen auch über die Thüren fort, so dass man fast keinen Ausgang findet und in dieser romantischen Welt gefangen ist. Unter den Episoden kommt sogar ein Überfall von Räubern vor, die den Herrn in einer Höhle gefangen setzen. Er entflieht und gerät in einen Sumpf. Dann unheimliches Übernachten auf einem Kirchhof, wo ihn sein Gefolge schlafend findet. Begegnung mit einem Klausner. Hirschjagd. Bad im Bache. Man sieht, wie Schwind'sche Art und der Gedanke an Kaiser Max'sches Weidwerk hier zusammenwirken. Wir erwähnen diese sehr unbekannten Dinge, weil sie interessante Züge zur österreichischen Kunstgeschichte der siebziger Jahre bieten. Der Künstler hat dann auch für König Ludwig II. gearbeitet; grosse Scenenbilder für Wagner'sche Opern. Ein Album solcher Scenen hat er ja einst in Photographie herausgegeben. Die Originale, die der König besass, sind einstweilen verschollen. Der Künstler hat ganz wohl gethan, uns, so modern die Zeit ja ist, an diese alten Dinge zu erinnern. *Ludwig Hevesi.*

Zürich. Hier ist soeben eine umfangreiche Ausstellung von Werken des kürzlich verstorbenen Adolf Stäbli eröffnet worden.

Eine internationale Schwarz-Weiss-Ausstellung wird von März bis Mai in Rom während der Tagung des historischen Kongresses statthaben.

München. Die Künstlervereinigung »Phalanx« hat ihre zweite Ausstellung eröffnet.

DENKMÄLER

Vercingetorix, der Held in Cäsar's gallischem Kriege, wird nunmehr auf der Stätte seines grossen Sieges in Clermond-Ferrand (dem alten Gergovia) ein Kolossal-Standbild erhalten. Das Werk, dessen Guss jetzt vollendet ist, verdankt man dem französischen Bildhauer Bartoldi.

Berlin. Für den Platz vor dem Brandenburger Thor steht folgende Umgestaltung bevor: Abgrenzung des Platzes durch steinerne Ballustraden; die Hauptstützpunkte des Platzes werden die beiden Viertelkreise links und rechts von der Charlottenburger Chaussee bilden, die eine stattlich gegliederte Anlage erhalten und die Denkmäler des Kaisers und der Kaiserin Friedrich aufnehmen werden. Das von Professor Brütt geschaffene Kaiser Friedrich-Denkmal wird im kommenden Herbst enthüllt werden.

VOM KUNSTMARKT

Aus **Florenz** wird uns geschrieben: Die Saison für den Kunsthandel hat hier begonnen. Freilich bei den Händlern sieht man wenig Gutes, aber die Sammler und fremden Händler wissen jetzt direkt zu den grossen Familien zu kommen, die noch alte Bilder haben. Allerdings, wenig genug ist's, und dem entsprechen die hohen Preise, obgleich etwas ganz Gutes ausserhalb Palazzo Corsini und Casa Martelli gar nicht mehr bekannt ist. Ein echtes, in der Farbe etwas hartes, aber höchst individuell gegebenes und delikat gemaltes Porträt von *Bronzino*, eine bildhässliche Marchesa Davalos, in mittlerem Alter, mit ihrem Söhnchen, beide in reichster Tracht, ist für 35000 Lire verkauft worden; etwas teurer wurde ein als Tizian ausgegebenes Porträt einer schönen jungen Dame in

prächtigem Kostüme von etwa 1530 verkauft, vielleicht ein Meisterwerk des *Giulio Campi*. Besonders fein ist der Hintergrund in diesem Bilde, der dieselbe Dame mit ihrem Gefolge im Zimmer zeigt, im Begriff auszugehen. Das Bild soll von Nachkommen der Familie della Rovere stammen. Eine Wiederholung, die sehr verdorben ist, befindet sich in der Galerie zu Hamptoncourt. Vom Principe Antinori wurde ein mittelgrosses Tondo, das den anspruchsvollen Namen Botticelli trägt, um 230000 Lire an einen englischen Händler verkauft, von dem es ohne Zweifel als herrliches Original Botticelli's um das Doppelte nach Amerika wandern wird. Es ist das Werk eines mässigen Nachfolgers, wie früher so viele in Florenz vorhanden waren, die um 5000—10000 Lire allmählich ins Ausland gewandert sind. Italien braucht es nicht zu bedauern, wenn solche Zwitterdinge das Land verlassen.

Im Laufe des Sommers und im Herbst hat der Antiquar Volpi ein paar nicht unwichtige Bilder auf Lager gehabt und rasch verkauft. Das grosse Altarbild von *Luca Signorelli* war freilich genügend bekannt aus der Sammlung Mancini in Citta di Castello, in der es etwa dreissig Jahre lang zum Verkauf ausstand. Da das späte Bild, nur interessant als Geschenk des Künstlers an seinen Arzt, auffallend manierirt und sehr durch Restauration verdorben ist, so fand sich kein Käufer; schliesslich soll es Volpi im vorigen Jahre um 5 oder 6000 Lire gekauft haben. Der Direktor der Londoner National Gallery fand es würdig, es um das Zehnfache in diese Sammlung aufzunehmen, die in der Darstellung im Tempel eines der herrlichsten Bilder Singonelli's besitzt. — Später hatte Volpi ein paar kleinere, sehr feine Brustbilder von der Hand des *Hans Memling*, die nach kurzer Zeit um etwa 100000 Lire von einem Londoner Händler erworben und von ihm sofort um einen wesentlich höheren Preis wieder verkauft worden sind; wohl nach Amerika. Es sind frühe Werke Memling's, da sie das Portinari-Stifterpaar des florentiner Triptychons von Hugo van der Goes darstellen, und zwar etwas jünger als in diesem Bilde.

Wie wir hören, wird der bekannte hiesige Antiquar Stefano Bardini im Mai oder Juni wieder eine grössere Versteigerung seiner Kunstsachen bei Christie in London veranstalten und für dieselbe, wie vor zwei Jahren, wieder einen grossen illustrierten Katalog in Bälde ausgeben.

Rom. Das Urteil im Prozess gegen den Principe Chigi wegen des Verkaufes der vielbesprochenen Madonna Botticelli's ist nunmehr vom Appellationsgerichtshof in Perugia gefällt worden. Der Principe wurde freigesprochen, die Verkäufer des Gemäldes an Mrs. Austen, Depretz, Pardo, Papi dagegen wurden zu Geldstrafen zwischen 1000 und 2000 Lire verurteilt. Ausserdem wurden sie in die Kosten des Verfahrens und in die Rückgabe des Gemäldes verurteilt. Aber diese dürfte schwer zu erwirken sein, denn wie bekannt, war die Madonna Botticelli's, welche neuerdings nur als eine Werkstattarbeit des Meisters gilt, schon im Herbst vorigen Jahres von ihrer neuen Besitzerin in London ausgestellt. Das Bild wurde für den ungeheuren Preis von 30000 Franken erworben und wird binnen kurzem seine Reise nach Amerika antreten, um in Boston einer grösseren Privatsammlung alter Meister einverleibt zu werden. Bei dem grossen Aufsehen, welches der Verkauf eines verhältnismässig unbedeutenden Gemäldes von Botticelli in Europa erregt hat, muss es auffallend erscheinen, dass Benvenuto Cellini's Bronzebüste von Bindo Altoviti aus Rom verschwunden ist, ohne dass irgend jemand gefragt hätte, wohin dies Meisterwerk Florentiner Plastik gelangt sei. Bekanntlich hatte Bindo Altoviti diese Büste in seinem Studio in seinem römischen Palast an der Engelsburg aufgestellt, und Cellini erzählt in seinem Leben, wie rückhaltslos Michelangelo dies Werk bewunderte und nur seine Aufstellung im Studio Altoviti's tadelte, wo es das Licht statt von oben von unten erhielt. Jahrhunderte lang blieb die Büste Altoviti's im Palast an der Engelsburg, und als dieser vor wenigen Jahrzehnten abgerissen wurde, bot die Marchesa Altoviti das Kunstwerk der italienischen Regierung für einen allerdings sehr hohen Preis an. Der Handel kam nicht zum Abschluss, und jahrelang stand die Büste Altoviti's in einem Depot verborgen. Dann wurde sie vor einigen Jahren an einen römischen Antiquar verkauft, dem man anfangs, wie es schien, einen Prozess machen wollte. Es scheint aber, dass derselbe unterdrückt worden ist. Wo ist die Büste Altoviti's geblieben? Es hiess einmal, das South-Kensington-Museum habe sie erworben, aber wer sie dort gesucht hat, fand sie nicht. Hoffen wir, dass Cellini's Meisterwerk nicht inzwischen auch seinen Weg nach Amerika genommen hat, wo man heute mehr als jemals bestrebt ist, die Museen mit Werken der italienischen Renaissancekunst zu schmücken.

E. St.

VERMISCHTES

Dresden. Die Königliche Regierung hat beschlossen, neben dem Kunstfond zur Herstellung monumentaler Kunstwerke der Malerei und Bildnerei, dem aus Staatsmitteln jährlich 60000 Mark zufliessen, jährlich weitere 20000 Mark zu stiften, mit denen von einheimischen Künstlern frei geschaffene Werke, insonderheit der Kleinplastik, erworben und in Museen und öffentlichen Gebäuden untergebracht werden sollen

Japanische Malfarben. Von dem Kaiserlichen Konsulat in Nagasaki ist im vergangenen Sommer in Kyoto eine Sammlung japanischer Farben erworben worden, welche die Japaner zu ihren Handmalereien verwenden. Diese Farbensammlung, sowie Proben japanischer Malereien sind dem Hamburger Kunstgewerbe-Museum zugestellt worden.

Die Verhandlungen des Westfälischen Friedens hat der Berliner Geschichtsmaler Fritz Grotemeyer im Auftrage der Stadt Münster soeben in einem grossen Gemälde dargestellt. Das sehr figurenreiche Bild misst 7:4 m und wird wahrscheinlich von der Stadt Münster auf die Düsseldorfer Ausstellung geschickt werden.

Henry van de Velde ist, wie uns die Direktion der Weimarer Kunstschule mitteilt, nur deshalb vom Grossherzog berufen worden, um das dortige Kunstgewerbe zu beleben. Die Zeitungsmeldungen, er solle die Leitung der Kunstschule übernehmen, sind irrig.

Inhalt: Neue Erwerbungen in den Königlichen Museen zu Berlin von H. Mackowsky. — Die Winterausstellung alter Meister der Königlichen Akademie von O. v. Schleinitz. - Die neuen Säle in den Uffizien. — Berlin, Kunstgeschichichtliche Gesellschaft. — Karlsruhe, Berufung von Süs; Düsseldorf, Salentin 80 Jahre. — Wien, Künstlerhaus; Zürich, Stäbliausstellung; Rom, Schwarz-Weiss-Ausstellung; München, Phalanx. - Denkmal für Vercingetorix; Berlin, Platz für das Kaiser Friedrich-Denkmal — Vom Florentiner Kunstmarkt; das Urteil im Prozess Chigi. — Dresden, Stiftung für Kleinplastik; Sammlung japanischer Malfarben; neues Bild von Fritz Grotemeyer; Henry van de Velde's Berufung nach Weimar betreffend

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 15. 13. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

FRANZ XAVER KRAUS

Es war in den späten Abendstunden des Silvestertages. Nichts von der hellen Freude, mit der man in den Villen und Gasthöfen San Remos das Scheiden des alten Jahres beging und das Kommen des neuen erwartete, drang in die spärlich erleuchtete Palmenallee, die von Westen her längs des Strandes dem Bahnhof zuführt. In feierlich ernster Majestät breitete der königliche Baum seine Arme über die Strasse, stumm und regungslos dem Toten, der in dieser Stunde unter ihm hinwegzieht, den letzten ehrfurchtsvollen Gruss zu bieten; die dumpfe, schwere Klageweise, mit der das Meer dicht daneben den letzten Gang des Mannes begleitet, der wie wenige das Grosse und Urgewaltige in Natur und Menschenseele erfasst und verstanden hat, stört in diesem Augenblicke kein anderer Lärm und keine andere Melodie. Scheu und neugierig zugleich sehen die vereinzelten Vorübergehenden nach dem Trauerwagen; wen er mit sich führt, weiss keiner. Unbekannt, wie der Tote hierher gekommen als Heilungsuchender, zieht er nun auch von dannen. Wie er einsam im Leben, im kleinen Kreise treuer Freunde dahingegangen ist, zu gross, um von der Menge verstanden und geliebt zu werden, zu stolz, um glücklich je zu sein, so hat er auch den Schritt in die Ewigkeit gethan. Allein mit drei anderen Freunden des Hingeschiedenen folge ich dem Trauerzug in nächtlicher Stille, tiefes Weh im Herzen, denn die letzten Stunden des Jahres haben der Wissenschaft und der Gesellschaft einen Mann geraubt, der kaum je ersetzt werden wird und sie haben im Leben gar mancher seiner Freunde und Anhänger eine unausfüllbare Lücke geschaffen. Noch hatte er so vieles zu sagen und sein reicher jugendfrischer Geist kämpfte gegen den schwarzen Dämon, der sich tiefer und tiefer auf ihn herniedersenkte, mit einer heroischen Zähigkeit an, bis der morsche Leib zertrümmert war und die Feder der starren Hand entfiel. Als ich ihm gerade acht Tage vor seinem Hinscheiden (28. Dezember) zum letztenmal die Hand reichte, da sass er über grossen und weit ausblickenden Plänen, die ihn noch Jahrzehnte beschäftigt hätten. Es kann hier unmöglich ein genügender Überblick über diese so tragisch geschlossene Laufbahn gegeben werden. Eine Zeitschrift, welche der Pflege der Kunst dient, kann nicht das Organ sein, über die Bestrebungen und Erfolge des Kirchen- und Litterarhistorikers, oder über die Ziele und Wege des Kirchenpolitikers zu berichten und doch darf auch sie den Tribut des Dankes niederlegen auf das frische Grab in Freiburg, für die tiefgreifenden Dienste, welche F. X. Kraus der Archäologie und Kunstgeschichte gewidmet hat.

Für beide Wissensdisciplinen hatte Kraus schon in frühester Jugend die nachhaltigsten Anregungen erhalten. Trier, wo er 1840 geboren wurde, war seine Heimat, ein Maler sein Vater. Die grossen und erhebenden Eindrücke, die von den Monumenten aus einer rasch verblichenen Glanzperiode dieser Römerstadt ausgingen, Beispiel und Ermunterung, die er empfing von Männern wie dem Domherrn *von Wilmowsky*, dem Baron *de Roisin*, der Sinn für das Schöne in Farben und Linien, den die Ateliers der begabten in Trier lebenden Düsseldorfer Maler *Gustav Lasinsky* und *Jakob Kieffer*, sowie der Verkehr mit dem Architekten *Schmidt* zu verleihen vermochten, wurden von dem wissensdurstigen Knaben in die empfängliche Seele eingeschlürft, und schufen dort das Ideal, dem der Verstorbene zeitlebens treu geblieben ist. Antike und Mittelalter haben diese ersten Keime in den jungen Geist gesenkt; die Romantik hat sie mächtig befruchtet. Ihr Höhepunkt war damals erreicht; ein reges Streben gab sich allerwärts kund, diese Geistesrichtung auf die verschiedenen Gebiete des Wissens auszudehnen. Insbesondere waren es die Kunst und die Geschichte, welche Förderung in unbemessbarem Grade durch die Romantik erfahren haben. Unstreitig ging hierin Frankreich voran, ebensowohl durch die mächtige Anregung und Begeisterung, welche Männer wie *Montalembert*, *Rio*, *Ozonom* zu wecken verstanden, als durch die Exaktheit und Gründlichkeit der Studien, welche wir einem *Caumont*, *Bastard*, *Didron*, *de Linas*, *Cahier* u. a. m. zu zu verdanken haben. In Deutschland entwickelte sich neben der Kunstpflege in der Geschichtswissenschaft eine kirchenhistorische Schule, die durch *Möhler* und *Döllinger* bald einen dominierenden Einfluss auf dem Gebiete der Theologie ausübte und erst durch das Jahr 1870 in ihrem Marke getroffen wurde. Alle diese starken Einwirkungen erfuhren bei Kraus, der sich dem geistlichen Stande zugewendet hatte, eine

einheitliche Zusammenschliessung, Schulung und harmonischen Ausbau durch ein gründliches Studium der Philologie, dem er unter den bewährten Meistern *Ritschl* und *Jahn* in Bonn oblag. In die schwärmerische Begeisterung des Romantikers wurde hier das Salz der Kritik gegossen und aus der Verschwommenheit der Auffassung bildete sich die Klarheit fester Begriffe, beides gleich bedeutsam für den angehenden Kirchenhistoriker wie Archäologen. Eine Reihe gründlicher Studien in den »Bonner Jahrbüchern«, zumeist archäologische Fragen der Rheinlande behandelnd, zeigen uns schon jetzt einen Forscher von unbeugsamen Fleisse und von selbständiger Erfassung und scharfer kritischer Bearbeitung der Dinge. Noch in diesen Studienjahren wurden die Anfänge gelegt zu der grossen Publikation der »Christlichen Inschriften der Rheinlande«, die erst Jahrzehnte später an die Öffentlichkeit treten sollte; und noch eine Anzahl kirchengeschichtlicher und theologischer Arbeiten, die er noch als Student oder als Kaplan von Pfalzel herausgegeben hatte, erschien als Frucht seiner philologischen Studien 1868 der erste und einzige Band seiner *»Beiträge zur Trierer Archäologie und Geschichte«*. Der archäologische Teil bringt eine Ikonographie des Kreuzes, auf die er später ergänzend und erweiternd wiederholt zurückkam, sowie eine scharf einschneidende Kritik der Trierer Reliquien. Der Archäologe der späteren Jahre steht hier schon fertig vor uns, mit der Gabe, auch die schwierigsten Fragen mit der grössten Klarheit und Übersichtlichkeit darzustellen, mit dem Scharfblick, auch die weitestführenden Zusammenhänge mit dem kulturgeschichtlichen Gesamtbilde aufzufinden, zugleich auch mit einem erstaunlichen Freimut, die letzten Konsequenzen seiner wissenschaftlichen Ergebnisse zu ziehen und auszusprechen. Es weht ein scharfer Wind durch diese Blätter; man fühlt deutlich den Einfluss, den der Verfasser von seiten der liberalen Katholiken Frankreichs, eines Montalembert, Falloux, Gratry u. a. erfahren hat, von der scharfen Stellungnahme, mit der er die Gesetze der historischen Forschung gegen eine einseitig dogmatische Richtung verteidigt. »Wehe dem, der die Wahrheit um der Wahrheit willen liebt und auch andern zeigt,« ruft hier der junge Geistliche prophetisch aus. Im gleichen Jahre noch wagte er sich mit seiner kleinen archäologischen Studie *»Die Blutampullen der römischen Katakomben«* in den heissen Streit, der damals um Inhalt und Bedeutung der in den Katakomben bei manchen Gräbern aufgefundenen Glasgefässe, näherhin noch um die Haltbarkeit einer kurz vorher von der Ritenkongregation erlassenen Entscheidung, wonach solche Phiolen als Anzeichen des Martyriums zu betrachten seien, geführt wurde. Kraus suchte den römischen Spruch noch einigermassen zu retten, sprach sich aber streng ablehnend gegen die darauf fussende Praxis aus; mit den zahlreich erschienenen Erwiderungen setzte er sich, in manchen Punkten seine erste Arbeit vertiefend und modifizierend, in einer zweiten Behandlung dieser Frage auseinander (1872).

Mit dieser letzten Studie hatte Kraus ein ergiebiges Arbeitsfeld gefunden; er blieb ihm über zwei Jahrzehnte hindurch treu, schuf auf ihm Werke, die ihn zum Führer der altchristlichen Archäologie in Deutschland machten und auf unabsehbare Zeit hinaus bleibenden Wert behalten werden. Er verlieh dieser ganzen Disziplin die prinzipielle Bedeutung, die sie heute im Zusammenhang der Kirchengeschichte hat, und zugleich hatte er sich in den erregten theologischen Streitigkeiten jener Tage auf ein in gewissem Sinne neutrales Gebiet geflüchtet. Während eines längeren römischen Aufenthaltes im Jahre 1870 war er den grossen Archäologen Roms nahe getreten, insbesondere dem grössten unter ihnen, *de Rossi*. Aus den wissenschaftlichen Beziehungen heraus bildete sich ein enges Freundschaftsband, das auch durch den Tod des Katakombenforschers nicht zerstört wurde. Kraus hat zuerst die Resultate der grossen und systematisch betriebenen Ausgrabungen, die unter de Rossi's Anleitung unternommen und durch ihn bearbeitet wurden, in Deutschland einem grösseren Leserkreise zugänglich gemacht. 1873 erschien die erste Auflage seiner *Roma sotterranea*, zunächst bloss eine mit Zusätzen und Erweiterungen versehene Bearbeitung des gleichbetitelten Werkes von Sp. Northcote-Brownlow; die gründliche Umarbeitung der zweiten Auflage hat dem Buche volle selbständige Bedeutung und einen auch heute noch nicht überholten Wert verliehen (1879). Gleichzeitig hatte er in dem Lehrbuch der *»Kirchengeschichte«* (1871—75) der Archäologie und Kunstgeschichte den ihr gebührenden, bisher aber noch nie innegehabten Platz eingeräumt. Es ist das nicht der letzte Vorzug der schicksalsreichen »Kirchengeschichte«; wir dürfen diese Betonung der Monumente innerhalb einer Darstellung des kirchlichen Lebens in seinem Verlaufe geradezu als Geburtsstunde der Monumentaltheologie betrachten, jenes theologischen Wissenzweiges, der den schlummernden Geist vergangener Jahrhunderte in den alten Denkmälern wieder zu wecken und den Niederschlag der christlichen Wahrheiten aus den Altertümern herauszuschälen versucht. In noch wirksamerer, viel durchgreifenderer Weise sehen wir den Gelehrten an dieser Aufgabe thätig bei Herausgabe der *»Realencyklopädie der christlichen Altertümer«*, die in zwei grossen Quartbänden eine vollständige Kulturgeschichte der ersten sechs christlichen Jahrhunderte bringt (1882—86). Ähnliche Werke besassen bereits die Franzosen und Engländer, an Festigkeit und Klarheit des Programms, an Gründlichkeit und Reichhaltigkeit des Materials und an besonnener Kritik standen die beiden Vorgänger hinter dem deutschen Werke sehr weit zurück. Bis in die letzten Lebensstunden hinein hoffte er noch, dereinst nach Abschluss der »Geschichte der christlichen Kunst« in einer zweiten Auflage manche Mängel, die sich teils durch die Verschiedenartigkeit der Mitarbeiter, teils durch die noch mangelhafte Kenntnis und ungenügende Durchforschung vieler Monumente erklären lassen, beseitigen zu können. Was seine Ziele beim Betrieb der christlichen Archäologie waren, welche Stellung

und welche Bedeutung er diesem noch so jungen Zweige im weiten Felde der Wissenschaft zuschrieb, das zeigte seine akademische Antrittsrede, mit der er 1878 Besitz ergriff vom Lehrstuhl der Kirchengeschichte an der Freiburger Hochschule (»*Begriff, Umfang und Geschichte der christlichen Archäologie*«). Er wünschte vor allem die Archäologie besser als es bisher der Fall war, an den Universitäten vertreten zu sehen. Seit 1872 hatte er selbst in Strassburg eine ausserordentliche Professur für diesen Lehrgegenstand inne gehabt und auch in Freiburg schenkte er ihm, soweit es noch neben der Kirchengeschichte und Patrologie ging, weitgehende Beachtung. In litterarischer Hinsicht ist er nach den schon erwähnten Publikationen für die altchristliche Altertumskunde nur noch thätig gewesen durch Herausgabe der »*Christlichen Inschriften der Rheinlande*«, eines Seitenstückes zu de Rossi's und Le Blant's grossen Inschriftenwerken, sowie zu Brambach's Codex inscriptionum Rhenanarum (1890—94). Das philologisch-kritische Ingenium, der rastlose Fleiss eines Vierteljahrhunderts, die profunde Gelehrsamkeit und ein glücklicher Scharfblick sind zusammen an dieser für alle Zukunft bleibenden Arbeit beteiligt.

Nicht weniger Dank wird die Wissenschaft ihm für ein anderes Unternehmen zollen müssen, das er für Elsass-Lothringen besorgt, in Baden eingeführt und nach und nach im Prinzip fast in allen deutschen Ländern nachgeahmt sah. Wir meinen die Denkmälerstatistik, für die er ein vorzügliches Vorbild schuf in den vier Bänden »*Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen*« (1876—1892), sowie in den bis jetzt erschienenen sechs Bänden der »*Kunstdenkmäler Badens*«. Es sind das Arbeiten, zu deren Bewältigung die reichen Kenntnisse des Historikers wie das sichere Urteil des Archäologen gleicherweise erforderlich waren, und deren volle Bedeutung trotz mancher Fehler in Einzelheiten und im kleinen erst eine spätere Zeit voll anerkennen wird.

Kraus hatte vom rein archäologischen Gebiete, vom Materiellen und Inhaltlichen der Denkmäler mehr und mehr den Weg zur ästhetischen, künstlerischen Seite derselben zurückgelegt, so dass die letzte Lebensperiode dieser fast ausschliesslich gehört. Von Jugend an mit einer feinen Empfindungsgabe für das Schöne begabt, hatte er im Umgang mit Künstlern und ganz besonders auf seinen zahlreichen Reisen, die ihn an die denkwürdigsten Stätten der Kunst und zu den höchsten Leistungen des menschlichen Genies, mehr denn einmal nur, geführt hatten, sein künstlerisches Urteil geschult und geschärft. Seine Stärke beruht indes nicht in der ästhetischen Beurteilung und Auffassung der Kunstwerke; der Historiker und Archäologe steht immer im Vordergrund; in der Betonung des inneren Gehaltes der Monumente liegt seine Hauptbedeutung und eine gewisse Reaktion gegen die rein technische Betrachtungsweise. Gross und vielleicht einzig dastehend in der Gegenwart war er in der Beziehung des ganzen kulturgeschichtlichen Ensembles, aus dem heraus ein Kunstwerk verstanden werden will, in der Verwertung der Liturgie im weitesten Sinne des Wortes zur Erklärung der Monumente, und noch in seinen letzten Zeiten äussert er mehr denn einmal: »Man kann den Kunsthistorikern gegenüber nicht genug die Wichtigkeit einer gründlichen Kenntnis liturgischer Dinge für das Verständnis mittelalterlicher Denkmäler betonen«.

Während die erste kunstgeschichtliche Arbeit von Kraus, der »*Kunst bei den alten Christen*« (1868) gewidmet, mehr noch dem Bereich seiner ersten Studien, der altchristlichen Archäologie, angehört, und die zweite, »*Die synochronistischen Tabellen zur christlichen Kunstgeschichte*« (1880), ein zwar überaus wertvolles, aber doch seiner ganzen Beschaffenheit nach die Eigenart des Verfassers weniger zum Ausdruck bringendes Nachschlagebuch ist, tritt er mit seinen nächstfolgenden Publikationen (die *Miniaturen des Codex Egberti*, 1884; die *Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell*, 1884; die *Miniaturen der Manesse'schen Liederhandschrift*, 1887; die *Universitätskapelle des Freiburger Münsters*, 1891; die *Wandgemälde von S. Angelo in Formis*, 1893) vollständig in die Reihe der Kunsthistoriker. Jede dieser Studien schafft einen bedeutsamen Quader zum Bau der mittelalterlichen Kunstgeschichte; es gilt das namentlich von der Bearbeitung der Reichenauer Wandgemälde und derjenigen von S. Angelo in Formis. Dort hatte er für die Frühzeit des Mittelalters in der Reichenau das Centrum einer an Miniaturen und Fresken fruchtbaren Kunstschule, hier in Süditalien für die gleiche Zeit in dem Kloster Montecassino eine gleiche Quelle künstlerischen, von Byzanz unabhängigen Schaffens nachgewiesen. Zum letztenmale war seine Feder mit der gleichen Aufgabe beschäftigt gewesen, wenige Wochen vor seinem Tode in einer Behandlung der Wandgemälde von Goldbach am Bodensee, eine Arbeit, die wohl demnächst erscheinen dürfte. Sich mit den Gegnern, welche seine Anschauung von einer im Frühmittelalter bestehenden, von der oströmischen gänzlich unabhängigen, indigenen Kunst gefunden hatte, auseinanderzusetzen, hatte er sich für später vorbehalten. Es sollte dazu leider nicht mehr kommen. Mit welcher Meisterschaft er die grossen, wenn auch noch so verwickelten Probleme der Archäologie und Kunstgeschichte behandelte, wie sicher und gründlich er das ganze alte und mittelalterliche Feld des künstlerischen Wirkens beherrschte, das zeigt einigermassen der Litteraturüberblick, den er alljährlich für die beiden grossen Perioden im Repertorium für Kunstwissenschaft veröffentlichte.

Italien war früh schon das Land seiner Ideale und seiner steten Sehnsucht geworden. An den altehrwürdigen Stätten, an denen die Kunst und das Altertum eine so eindringliche Sprache zur tiefsten Empfindung der menschlichen Seele sprechen, wie in den zahlreichen italienischen Freundeskreisen, in denen er Menschen voll Geistesadel und voll der schönsten und vornehmsten Bestrebungen gefunden hatte, verlebte er zweifelsohne seine glücklichsten Mannesjahre. Hier beruhigte sich das so oft heiss und herb gewordene Herz; hier fand er einen stets

wirksamen Jungbrunnen, an dem er sich stählte und erholte zum neuen Schaffen und zu neuem Kampfe. Und wenn er zu Hause in einsamer Zelle den Himmel und den Geist Italiens vermisste, dann griff er zum grossen Florentiner Sänger. Ähnliche Lebensschicksale und ähnliche Geistesrichtung hielten da Zwiesprach; Mittelalter und Neuzeit, eine tief religiöse Innerlichkeit, rücksichtsloser Wahrheitssinn und eine bis zur Härte und Bitterkeit sich steigernde Freimütigkeit tauschten sich da oft genug aus. Aus diesem einsamen stillen Verkehr sind zwei kunstgeschichtliche Werke hervorgegangen, »*Signorelli's Illustrationen zu Dante's Divina Commedia*« (1892) und das von einer erstaunlichen Beherrschung der ganzen Dante-Litteratur und von einem gründlichen Verständnis der schwierigen durch den Florentiner Sänger und seine Werke geschaffenen Probleme zeugende *Dante-Werk* (1897). Nicht bloss, dass der Verfasser in beiden Arbeiten den direkten Einfluss der dichterischen Schöpfungen auf die bildende Kunst nachzuweisen sucht, mehr noch war es ihm in der letzten grossen Gabe an den Sänger darum zu thun, das Werden des neuen, modernen Menschen bei Dante, das langsame, aber sichere Aufkeimen der Renaissance bei diesem grossen Genie aufzudecken.

Eine Zusammenfassung seines ganzen Wissens, seiner immensen Kenntnisse auf archäologischem, kirchen- und kunstgeschichtlichem Gebiete, eine Vertiefung und organische Verknüpfung aller Einzelstudien, mit denen er seit dreissig Jahren die kunstgeschichtliche Litteratur bereichert hatte, legte er in seiner »*Geschichte der christlichen Kunst*« vor (1896 bis 1900). Es ist ein Meisterwerk in formeller wie materieller Hinsicht und bleibt das Hauptwerk dieses so tragisch rasch gekürzten Lebens, wenn der Verfasser es auch nicht mehr bis zu Ende hat führen können. Die abgeklärte Ruhe und Sicherheit, welche ein hoher Standpunkt verleiht, sind über die ganze Darstellung ausgebreitet, und auf mehr denn einer Seite redet ein tief innerlich empfindendes deutsches Herz, dessen Sprache nur Anerkennung dem Edlen, Grossen und Schönen zollt, das mit seinen zarten Heimwehklängen nach der überirdischen Schönheit wie mit dem Donnerwort gegen alles Gemeine und Falsche bis in die Tiefen der Seele einzudringen vermag. Noch einmal führt der Archäologe uns durch die düsteren feuchten Galerien unter der römischen Campagna und zeigt uns die bescheidene Wiege der christlichen Kunst und Kultur; denn weit entfernt, dass Kraus sich bloss mit einer Schilderung des künstlerisch Bedeutsamen begnügt hätte, er hat uns das Ganze aus der Religion heraus entstandene, von ihren Wahrheiten befruchtete Kulturleben der Christen zu zeigen unternommen. Noch nie sind bisher Auseinandersetzungen geschrieben worden, wie die über die alten Bildercyklen oder gar der grundlegende Abschnitt über »Ikonographie und Symbolik der mittelalterlichen Kunst«; und eine Charakterzeichnung von einer gleich genialen Meisterhaftigkeit war der Renaissance bis dahin nicht zu teil geworden. In seinem Urteil über diese ganze Geistes- und Kunstrichtung tritt deutlich der Einfluss zu Tage, den Männer wie Baron *v. Geymüller* oder Prälat *Friedr. Schneider* auf ihn ausgeübt. Der letztere hat, wie er die erste grössere litterarische Leistung des Freundes auf kunstgeschichtlich-archäologischem Gebiete veranlasst hat, die Roma sotterranea, auch sonst manchen Anteil, so an den »Inschriften der Rheinlande« oder an den elsässischen und badischen »Kunstdenkmälern« genommen. Dankbar hat der Verewigte Winke und Ratschläge stets anerkannt und nicht zum wenigsten ist aus solchen Beziehungen eine feste Freundschaft fürs Leben geworden.

Kraus war ein gottbegnadeter Meister des Wortes, mochte er es schreiben oder sprechen. Die vollendete Schönheit und das Ebenmass in der Antike standen ihm ebenso wie der feine Geist der Franzosen zu Gebote. Wenn er von der einfachen Grösse eines Katakombenbildes, von der Geistesgewalt eines Augustinus sprach, die Schriften der alten Väter fürs Leben empfahl, wenn er einen Blick thun liess in den unerschöpflichen Weisheits- und Tröstungsborn eines Imitatis Christi, oder eine Feuerseele wie Francesco d'Assisi oder den prophetengleichen Dante zeichnete: dann ging ein Schauer heiligen Erbebens durch die dichtgedrängte Zuhörerschar, da schmolz auch die härteste Eisscholle von Vorurteilen unter der Feuerlohe einer grossen Begeisterung und atemlose Ruhe herrschte, bis das letzte Wort verklungen war. Da sprach er bald die innige, hoheitsvolle Weise eines Thomas von Kempen, bald das kreischende, mühsam zurückgehaltene Machtwort eines Dante. Ein Meisterwerk waren stets die grossen zusammenfassenden Überblicke über ganze Perioden und Richtungen; ihre feine und geistvolle Charakterisierung stellte ein Muster von Klarheit und richtiger Betonung des Wesentlichen und Bedeutsamen dar. Und wie er da als Lehrer, so war er auch als Mensch und Freund. Das Verschlossene, Falsche, das Kleinliche that seiner feinen Empfindung wehe und er gebrauchte dagegen die vernichtende Waffe seines Wortes; mit den realen Verhältnissen fand sich sein künstlerisches Gefühl und sein Idealismus oft schwer zurecht. Das Recht auf offene, freimütige Aussprache nahm er für sich zeitlebens in Anspruch, ohne dass er dadurch glücklicher und erfolgreicher geworden wäre. Wenig Menschen dürfte es geben, die einen gleich ausgedehnten und interessanten Bekanntenkreis in der ganzen Welt gehabt und durch lebhafte Korrespondenz stets festgehalten hätten. Wem er aber einmal näher getreten und wer sich seiner Freundschaft erfreuen durfte, dem hielt er unerschütterliche Treue, dem erschloss er die rätselvollen Tiefen seines grossen und vollen Herzens und die wechselreichen Schicksale seines Lebens. Von dem uferlosen Ocean der Wissenschaft, der allein den Durst des Herzens nicht stillen und auf die Dauer nicht ganz genügen kann, flüchtete er, wie so mancher grosse Geist vor ihm, an das Gestade, wo die Sonne der Freundschaft und der Liebe Wärme und Kraft spendete. Mehr und mehr hatte er sich im harten Kampf des Lebens, tief bis ins Herz von Enttäuschung und bitterer Erfahrung getroffen, in

den kleinen Kreis von Freunden zurückgezogen, rührend dankbar für das Bisschen Liebe und Treue, das man ihm entgegenbrachte. Ich entsinne mich eines trüben kalten Allerseelenabends. Er sprach von Schmerz und Leid im Menschenleben, welch hohe Mission beiden vom Ewigen zugewiesen ward, wie sie die Seele läutern von allem Erdenhaften, sie stärken und gross machen und allmählich auf den steilen und dornenvollen Pfad ihrer Aufgabe hinübergeleiten; wie es freilich auch Stunden giebt, in denen man am Wege zusammenbrechen möchte, da auch das liebevollste Freundeswort noch tiefer in die Wunde hineinbrennt. Seine Stimme bebte und das Auge wurde feucht: der Blick war auf das Bild seiner fünf Jahre zuvor dahingeschiedenen einzigen Schwester gefallen. — Nun ist auch er ihr nachgefolgt und an ihrer Seite gebettet. Transiit! Vorbei aller Schmerz, alle bitteren Erfahrungen! Vorbei aber auch alles, was Grosses und Mächtiges in ihm lebte! Vorbei das reiche und glänzende Wissen, ohne dass es seine volle Erschöpfung erfahren hätte! Es liegt für alle, die ihm nahestanden, so unendlich viel in diesem Transiit. Dahingegangen ist mit ihm der letzte Romantiker. Einen um den andern sah er selbst trauernden Herzens dahinscheiden; die glänzenden und berühmten Namen aus jener mächtig aufstrebenden und Grosses verheissenden Zeit sind verschwunden, wie am Abend nach beendeter Andacht ein Licht um das andere langsam verlischt und der Kirchenraum ins Dunkle sinkt. Transierunt! —

Dr. JOS. SAUER.

AUSGRABUNGEN, WIEDERHERSTELLUNGEN UND FUNDE

Venedig. Der vom hiesigen »*Kgl. Istituto Veneto di Scienze ed Arti*« vor zwei Jahren gefasste Beschluss, eine Mission auszurüsten zur systematischen Durchforschung der Insel Kreta, bezüglich alles dessen, was in historischer wie künstlerischer Hinsicht, die einst über diese Insel ausgeübte venezianische Macht an Spuren hinterlassen hat, ist bald darauf zur That geworden und hat zu den wichtigsten erfreulichsten Ergebnissen geführt. — An der Spitze des Unternehmens steht Dr. Gerola, der fortfährt, das in ihn gesetzte Vertrauen vollkommen zu rechtfertigen. Er durchforschte in der zweiten Hälfte des Jahres 1901 sieben Provinzen. Ausser den venezianischen Stadtmauern von Sitia, und verschiedener interessanter Kirchen, dem reichen Kloster Sophi, einer wertvollen Freske in Voila, die venezianische Familie Salomon darstellend, waren es Festungsreste und eine grosse Menge allüberall vorkommender Wappen venezianischer Geschlechter und das Wahrzeichen Venedigs: der Löwe von S. Marco. Es würde zu weit führen alles zu nennen, was der offizielle Bericht anführt, in welchem besonders die Bedeutung der Fresken von 1361 in Sta. Pelagia und Aganos-Vianos hervorgehoben wird. Ausser dem wichtigen Castelfranco, den Burgruinen von Setino und Sfakia, ausser den Kirchen mit venezianischen Glocken, nahm die Aufmerksamkeit der Expedition besonders in Anspruch eine ausserordentliche Menge von Fresken in den Kirchen, deren Schutz Dr. Gerola der Lokalregierung aufs allerwärmste zu empfehlen nicht unterliess. In diesen Fresken sind die bekanntesten Heiligen dargestellt, biblische Geschichten, überdies jedoch immer weitläufige Beschreibungen beigemalt, sowie die Porträts der Stifter, das Datum der Stiftung und der Name des Malers. Besonders interessant sollen diese unzähligen Bildnisse durch die Kostüme sein. — Noch weitere sieben Provinzen sind zu durchforschen, nachdem die ganze Südseite der Insel durchstrichen wurde. Man hofft im April die Arbeit zu bewältigen, nachdem sie zwei Jahre gedauert hat. Die dem städtischen Museum in Venedig bereits übergebenen Gipsabgüsse (36 an Zahl; weitere 30 sind in Aussicht gestellt) bieten reichliche Gewähr für die Wichtigkeit des ganzen Unternehmens. Nach Beendigung desselben wird das ganze gesammelte Material in einem besonderen Saale des Museums zur Aufstellung gelangen. Darunter auch der Abguss der monumentalen Morosinifontäne aus Candia, und einige andere Brunnen von venezianischen Künstlern, sowie eine Menge interessanter Sgraffiti. Nach Beendigung des ganzen Unternehmens wird das oben genannte Institut ein reich illustriertes Werk herausgeben. Der Stadtverwaltung sowohl, sowie anderen unterstützenden Kräften, die sich um die ganze Angelegenheit sehr verdient gemacht haben, kann man nur gratulieren, dass sie dank des Sammelfleisses ihres Bevollmächtigten, des Dr. Gerola, solch schöne Resultate erreicht haben.

A. Wolf.

Corneto. Für die Restauration des Palazzo Vitelleschi ist vor kurzem ein Plan entworfen worden, dessen Ausführung die Summe von 100000 Franken überschreiten wird. Der Palazzo ist zur Zeit unbewohnt und gehört dem Municipio von Corneto. Er ist der monumentalste Palast der Stadt, mit dem sich zugleich die glorreichsten Erinnerungen Cornetos verbinden. Kardinal Giovanni Vitelleschi, dessen glänzende Laufbahn ein dunkles, tragisches Ende in Castell St. Angelo so jäh beschlossen hat, vergrösserte den alten Palast der Familie und vollendete ihn im Jahre 1439. Zwei Bauperioden erkennt man noch heute an der monumentalen aus Rusticablöcken aufgetürmten Fassade, die später Leo X. mit seinem Wappen geschmückt hat. Ein Treppenhaus verbindet den älteren Teil des Palastes, den reiche gotische Fenster zieren, mit dem jüngeren Teil, den der Kardinal mit einem mächtigen Portal, mit einer geräumigen Hofanlage und oben mit einer säulengetragenen Loggia geschmückt hat, von welcher man den herrlichsten Blick über die Ebene und weithin über das Mittelländische Meer geniesst. Der ganze Bau trägt einen festungsartigen Charakter; in den hohen, düsteren Sälen und Gemächern haben sich noch einige Kamine und reich gearbeitete Thürrahmen erhalten, die wie der mächtige Brunnen unten im Hof das Wappen der Vitelleschi tragen. Sehr merkwürdig aber sind vor allem die Freskenreste in der Kapelle des Palastes, die, wie das gemalte Wappen erkennen lässt, ebenfalls aus der Zeit des Kardinals Giovanni stammen. Hoch oben über der Apsiswand der Kapelle sieht man noch wohl erhalten ein figurenreiches Bild, Christus darstellend unter den Schriftgelehrten, den eben seine Eltern suchen. Oben an den Langwänden wird der Fries durch Allegorien der Tugenden und Künste gegliedert, und dazwischen ist in Grisaille eine zusammenhängende Geschichte illustriert, wie es scheint die der Lucrezia. Die Entstehungszeit dieser Fresken wird durch das Vollendungsjahr des Palastes 1439 ungefähr bestimmt; Autor und Schule werden sich schwerer feststellen lassen. Jedenfalls beanspruchen diese Fresken schon gegenständlich hohes Interesse, und sie stehen auch künstlerisch auf verhältnismässig hoher Stufe. — So unbeachtet wie die Fresken im Palazzo Vitelleschi in Corneto blieb bis heute in der Kunstgeschichte auch eine thronende Madonna in der Chiesa-Kathedrale in *Cervetri*. Wahrscheinlich stammt das Bild aus der Schule des Benozzo Gozzoli. Es ist aufs sorgfältigste gemalt, aber in der

feuchten Kirche der verwahrlosten Stadt geht es dem sicheren Untergange entgegen. Die Madonna, welche das mit einem roten Hemdchen bekleidete Kind auf dem Schosse hält, hat den blauen, sternbesäten Mantel über den Kopf emporgezogen und blickt mit müdem Ausdruck auf den Knaben, der eben die Bissen eines Apfels, den er in der Linken hält, mit der Rechten in den Mund zu schieben scheint. Rechts steht der greise, melancholisch blickende Petrus mit den Schlüsseln, links St. Georg mit dem Drachen. Ritter Georg ist zweifelsohne ein junger Nobile aus Corneto. Er ist ganz und gar in eine reiche, goldgelbe Rüstung gekleidet, trägt einen roten Mantel um die Schulter und hat die blonden Haare aufs zierlichste gelockt. Das schöne Bild ist in einem geschmacklosen Rahmen über dem Hochaltar in die Mauer eingefügt. Möchte es noch einmal in eine der Römischen Galerien gelangen und hier die Würdigung finden, welche es verdient.

E. St.

In der Kirche zu Lodrone soll, wie die »Bohemia« meldet, beim Abkratzen einer Wand ein Fresko zum Vorschein gekommen sein, von dem angeblich Kunstverständige behaupten, dass es die Art des Simone Martini zeige. Wie des weiteren in der bezeichneten Meldung zu lesen ist, stellt das Bild das Jesuskind auf dem Throne, die beiden Heiligen Sebastian und Benedikt, Katharina Apollonia und einige weitere Heilige dar. Sollte sich das Werk wirklich als von solcher Meisterhand erweisen, so wird uns wohl unser römischer Korrespondent darüber noch unterrichten.

KONGRESSE, INSTITUTE UND VEREINE

Rom. Im Auftrag des Ministeriums des Unterrichts lässt der Präfekt der Vittorio Emanuele zur Zeit einige Räume der Staatsbibliothek herrichten, welche eine Sammlung sämtlicher Pläne Roms aus allen Zeiten und Jahrhunderten aufnehmen soll. Die Ausstellung wird zu Ehren des historischen Kongresses veranstaltet, und Domenico Gnoli bereitet einen kritischen Katalog aller Stadtpläne vor, welcher den Kongressbesuchern als Führer dienen soll. Unter den mannigfachen Veranstaltungen, die für den Kongress und seine Besucher getroffen werden, wird diese Ausstellung unter so bewährter Leitung jedenfalls eine der anregendsten und fruchtbringendsten sein.

E. St.

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Sitzung vom 24. Januar wies Professor Tomasetti eine grosse militärische Zone im Norden der Stadt Rom nach vom Esquilin bis zum Caelius und auswärts bis zum fünften Meilenstein. In diesem Bereich konzentrierten sich, abgeschlossen von der Bürgerschaft, die Besatzung und namentlich die Prätorianer. In überzeugender Weise erklärte der Vortragende die Namen einzelner Teile dieses Bezirks: ad duos lauros, in comitatu und sub Augusto. Monsignore Duchesne verwies als Bestätigung auf die militärische Zone um Konstantinopel, in welcher der vielen Goten wegen der Arianische Kult gestattet war. Professor Hülsen erinnerte an die zahlreichen Barbareninschriften aus der militärischen Zone Roms. — Professor Savignoni legte genauere Abbildungen eines der Felsenthrone in der Necropole von Phalasarna auf Kreta vor, auf welchem er an der Rücklehne einen Pilaster entdeckt hatte, der früher übersehen worden war. Der Vortragende erklärte diesen Pilaster als Kultusbild, eine Auffassung, welcher Professor Petersen einige Bedenken entgegenstellte. — Professor Petersen endlich besprach die ältesten Etruskischen Grabgemälde, die des sechsten Jahrhunderts vor Christi. Er wollte nicht nur im Grabe der Tori in Corneto, sondern in allen, im Gegensatz zu der Hauptmasse der Grabgemälde, phantastische Darstellungen oder solche der griechischen Sage erkennen. Erst später gewannen die Darstellungen aus dem wirklichen Leben die Oberhand und in dieser ganzen Entwickelung läuft die Wandmalerei der Etrusker der griechischen Vasenmalerei parallel.

E. St.

Berlin. Im Verein für deutsches Kunstgewerbe wurde Geheimer Baurat P. Kieschke zum Vorsitzenden und Direktor P. Jessen zu dessen Stellvertreter gewählt.

NEKROLOGE

Emil Hünten †. Kurz nach Vollendung seines 75. Geburtstages verschied am 1. Februar der ausgezeichnete Schlachtenmaler Emil Hünten in Düsseldorf. Er war am 19. Januar 1827 zu Paris als Sohn des Komponisten Franz Hünten geboren, studierte in der Ecole des Beaux-Arts bei Flandrin und Vernet, ging dann nach Antwerpen zu Wappers und Dykmans und kam 1851 nach Düsseldorf, wo er Schüler von Camphausen und Lessing wurde. Sein (1852 entstandenes) erstes grösseres Werk, das einen Angriff der preussischen Kavallerie im siebenjährigen Kriege schilderte, ging in den Besitz des Prinzen Friedrich Karl von Preussen über. Reiche Motivausbeute lieferte ihm der dänische Feldzug und der Krieg von 1866; so machte er z. B. während des Sturmes auf die Düppeler Schanzen die Skizzen zu seinen bekannten Darstellungen dieser Attacke. Den Krieg von 1870 machte er als Offizier im Hauptquartier des Kronprinzen mit und verwertete seine Beobachtungen in vielen Kriegsbildern aus dieser Zeit. Sehr viele Werke sind in den Besitz öffentlicher Galerien übergegangen, die meisten durch Reproduktionen bekannt geworden. Zu diesen gehören u. a. »Die Kürassierattacke bei Elsasshausen« (kgl. Nationalgalerie in Berlin), das Panoramabild »Sturm auf St. Privat«, das Wandgemälde von Königgrätz, die »Begegnung des Königs Wilhelm mit dem Kronprinzen nach der Schlacht« (östliche Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses), »Prinz Friedrich Karl vor Orléans«, »Honneur aux dames« und mehrere lebensgrosse Reiterbilder Friedrichs des Grossen, Kaiser Wilhelms I., Kaiser Wilhelms II. mit ihren Paladinen.

DENKMÄLER

Das Hamburger Bismarckdenkmal wird nach dem mit dem ersten Preise gekrönten Entwurfe ausgeführt werden. Diesen Beschluss hat das Denkmalskomitee mit 29 gegen 1 Stimme gefasst. Für die Ausführung ist ein Zeitraum von zwei bis drei Jahren ins Auge gefasst; als Material wird bester Granit verwendet; reichlich 400000 M. stehen zur Verfügung. — Dabei sei gleich mitgeteilt, dass Hugo Lederer soeben auch bei dem Wettbewerb um einen Brunnen für die Universität Breslau Preis und Auftrag errungen hat.

Ein Goethedenkmal in Rom wird auf Kosten des deutschen Kaisers und als dessen persönliches Geschenk errichtet werden. Es verlautet, dass der Kaiser Gustav Eberlein mit der Ausführung beauftragt hat.

Für das Wiener Brahmsdenkmal ist eine engere Konkurrenz ausgeschrieben worden, an der sich Max Klinger, Benk, Kundmann und Weyr beteiligen werden.

Das Eisenacher Burschenschaftsdenkmal geht seiner Vollendung entgegen. Auf einer Kuppe gegenüber der Wartburg erhebt sich ein in antikem Stil gehaltener tempelartiger Rundbau, der oben in einer Krone ausläuft; Äusseres und Inneres sind mit den Steinbildnissen bedeutender deutscher Männer geziert, das ganze Werk, das eine Schöpfung des Dresdner Architekten Wilhelm Kreis ist, wirkt gross und feierlich.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Bremen. Am 15. Februar wird die Kunsthalle, deren Neubau nunmehr vollendet ist, wieder eröffnet. Der Bau hat sich um das Dreifache seines früheren Umfanges vergrössert. Im Oberstock sind für die Gemäldesammlung und Ausstellungszwecke acht, zum Teil sehr geräumige, Oberlichtsäle und vier Seitenlichtkabinette hinzugekommen. Als Wandbespannung hat man rote, grüne, hellgraue und blaugraue Stoffe verwandet. Das Licht wird allgemein als musterhaft anerkannt. Die neuen Räumlichkeiten des Erdgeschosses sind vorzugsweise für die Skulpturensammlung und das Kupferstichkabinett bestimmt. Der Bau, der durch die Freigebigkeit einiger Bremer Bürger, namentlich der Herren *C. Schütte*, *H. Melchers* und *Jos. Hachez*, ermöglicht wurde, ist nach den Plänen zweier Bremer Architekten ausgeführt worden. Und zwar haben sich die Künstler, *Eduard Gildemeister* und *Albert Dunkel*, dergestalt in ihre Aufgabe geteilt, dass ersterer die Fassaden entworfen hat, letzterer die Disposition und Ausschmückung des Inneren übernommen hat. Einige stilistische Verschiedenheiten sind auf diese Teilung der Bauleitung zurückzuführen. Am Äusseren ist der Stil italienischer Hochrenaissance konsequent durchgeführt, während die Dekoration des Innern — nicht immer mit Glück — die Anwendung moderner Schmuckformen erstrebt. Im ganzen genommen muss der Bau indessen als sehr wohl gelungen bezeichnet werden. Das Äussere in dem vortrefflichen Obernkirchener Sandstein ausgeführt, wirkt sehr vornehm in seiner anmutigen Umgebung der Wallanlagen. Beim Betreten des Hauses empfindet man den Eindruck festlicher Pracht von dem hellen, sehr schön disponierten Treppenhause. Beachtenswert ist insbesondere das Geschick, mit dem die nicht unbeträchtliche Achsenverschiebung der Südseite gegen die Nordseite verdeckt ist. Wir behalten es uns vor, auf die internationale Ausstellung zurückzukommen.

Wien. Der Aquarellistenklub der Genossenschaft bildender Künstler hat in seiner XVI. Ausstellung 303 Werke, die ein sehr interessantes Ensemble bilden. Einige Wiener bewähren ihre angenehmen Eigenschaften. So Charlemont, der viele Jahre durch Illustrationsarbeiten vom Malen abgezogen war, nun aber sich mit frischen Kräften in die Tempera wirft. Seine blumigen Auen, im warmen Sonnenlicht, zwischen dunklen Waldkulissen, haben einen freudigen Kolorismus. Darnaut, der erst kürzlich einen ganzen Saal gefüllt, kommt noch immer nicht mit leeren Händen. Eine detailreiche Parklandschaft mit verwitterten Statuen ist besonders anziehend, weil sie in reinster Aquarelltechnik ausgeführt ist, während jetzt die Experimente in gemischten Techniken an der Tagesordnung sind. Recht fein entwickeln sich Tomec und Geller, jener in der Harmonisierung lauschiger Herbst- oder Dämmerungsfarben, dieser in Wiener Stimmungen, die er durch die Buntheit eines Christkindl- oder Nikolomarktes belebt. Zetsche, der zierliche Porträtmaler der alten Burgruinen, hat ein altes Mainstädtchen von besonders pittoresker Zusammengeflicktheit abkonterfeit; es ist vielleicht das grösste seiner bisherigen Bilder. Er ist überhaupt jetzt wieder im Aufschwunge, denn er hat eine schwere Lungenentzündung glücklich überstanden und mit einem neuen Text- und Bilderbuche über das malerische Österreich einen Weihnachtserfolg gehabt. Im Porträt ist wenig Besonderes zu sehen; das Bildnis einer älteren Dame von Dr. Bunzl ist das Beste, während Fröschl seine freilich gut honorierte Salonmanier nicht mehr los wird. Im Genre sticht ein junges Fräulein Hilda Kotanyi hervor, die in einem grossen Pastell mit elf lebensgrossen Köpfen das Publikum einer Schwurgerichtsverhandlung darstellt. Die Stimmung von dicker Stubenluft, die alle Formen in eine matte Weichheit einhüllt, und die Charakteristik der allgemeinen Spannung verraten entschiedenes Talent; hoffentlich wird gründliches Naturstudium auch die Vertiefung bringen. Das Ausland schickt zunächst eine ganze belgische Kollektion, von der k. belgischen Gesellschaft der Aquarellisten. Die herrschende Methode ist da etwas veraltet, doch giebt es auch Originale, wie Alfred Delaunois (Löwen), der die öden, kahlen Perspektiven weisser Klostergänge oder Kirchenschiffe in ihrem verstaubten Weiss eigentümlich in Stimmung setzt. Eins dieser Bilder, »Le manteau«, ist ziemlich bekannt geworden. In einem solchen gottverlassenen, menschenvergessenen Korridor hängt an einem Nagel nichts als ein alter schwarzer Mantel. Aber alles ist da so wahrscheinlich, dass er den Eindruck macht, als habe sich ein verzweifelter Mönch in dieser Einsamkeit erhängt. Interessant sind ferner die neuesten farbigen Radierungen von Boutet de Monvel, die stark japanisieren, aber viel eigene Beobachtung und Stilisierung haben, und von E. Voruz, der in besonderer dekorativer Weise einen lebensgrossen Laub- oder Blütenzweig vor helle Luft setzt. Auch hier ist Japan vorbildlich. Endlich ist Fritz Rentsch (Leipzig) zu erwähnen, der in umfassenden Applikationsstickereien, sogar einen naturgrossen weiblichen Akt mit Blumen garniert, unbedenklich auf neue dekorative Möglichkeiten ausgeht.

L. H.-t.

Hamburg. Hier ist gegenwärtig im Kunstverein eine Segantini-Ausstellung, von der unsere Leser besonders die Mitteilung interessieren dürfte, dass für das ausgestellte Triptychon »Werden — Sein — Vergehen« 525000 Mark gefordert werden. Schade, dass man nicht erfahren kann, was eigentlich der Künstler seiner Zeit für das Bild bekommen hat, damit man ermessen kann, wieviel der betreffende Händler bei dem Geschäft noch — zusetzt.

VOM KUNSTMARKT

Aus **London** wird uns geschrieben: Ihr römischer E. St.-Korrespondent scheint in urbe über die Schicksale der italienischen Kunstwerke, die in orbem übergehen, weniger informiert zu sein, wie wir hier. Freilich in Italien und ganz besonders in Rom müssen die Verkäufe wegen der Exportschwierigkeiten möglichst geheim betrieben werden, und wird daher vor- und nachher viel darüber geflunkert. Wie *B. Cellini's* herrlichste Büste, die stattliche Bronzebüste des *Bindo Altoviti* den Italienern entgangen ist, dies ist aber in Italien selbst keineswegs mehr ein Geheimnis. Professor Venturi, damals noch vortragender Rat für neuere Kunst im Ministerium, hatte sie vor etwa drei oder vier Jahren nach langen Unterhandlungen um den Preis von 80000 Lire ital. von der Marchesa Altoviti für das Museo Nazionale in Florenz erworben; diese Summe sollte in sechzehn Jahren in jährlichen Raten von 5000 Lire bezahlt werden. Die Besitzerin hatte sich, wohl oder übel, dazu verstehen müssen, da die italienische Regierung die Ausfuhrerlaubnis verweigerte und die Büste obenein überwachen liess. Kurz darauf erfolgte aber eine Änderung im Ministerium; Venturi ging und sein Nachfolger beeilte sich, das rückgängig zu machen, was sein Vorgänger mit Mühe durchgesetzt hatte: der Kaufvertrag wurde der Marchesa gekündigt, die ein paar Tage darauf die Büste um 150000 Lire an einen Privatmann verkaufte. Dieser, ein jetzt in Rom lebender nobleman-dealer (ein Typus der für Italien so charakteristisch ist), erwarb sie natürlich nicht für sich; ein internationaler Kunstkritiker und Händler hatte den Verkauf nach dem Auslande vermittelt, man sagt nach Amerika, und der jetzige Besitzer hat reichlich das Dreifache von dem gezahlt, wofür Venturi die Büste für Florenz dingfest ge-

macht hatte! In einer anderen, wichtigeren Angelegenheit hat sein Nachfolger weniger thöricht gehandelt; die *Galerie* und das *Museo Borghese* sind bekanntlich vor wenigen Wochen um den Spottpreis, den Venturi nach zehnjährigem Handeln bei der Familie durchgesetzt hatte, in das Eigentum des italienischen Staates übergegangen. — Was die vielbesprochene *Madonna Chigi* von *Botticelli* anlangt, so hat Ihr Korrespondent bei dem von ihm angegebenen Preise wohl nur eine Null vergessen; nicht 36000 Francs, sondern mehr als 400000 Francs kostet sie ihrer jetzigen Besitzerin, Mrs. Gardner in Boston, wie schon in früheren Mitteilungen Ihrer Zeitschrift aus London und Venedig richtig angegeben war. Ich erhielt von einem der Beteiligten hier darüber die folgende Notiz: Um 315000 Francs wurde sie von zwei dabei associerten Londoner Kunsthändlern (nicht von P. und D. Colnaghi allein) gekauft; der nobleman-dealer, der das Geschäft vermittelte, erhielt etwa 16000 Francs, und der gedachte Vermittler, der den Verkauf an Mrs. Gardner besorgte, sowie die Käufer, zwei grosse Kunsthändlerfirmen in London, die ihren Nutzen zu Tausenden von Pfunden einzustreichen lieben, haben zusammen auch noch ein sehr Erkleckliches daran verdient. Aus der gleichen Quelle erfahre ich dass Mrs. Gardner diesen Botticelli wie die verschiedenen in den letzten Jahren in Europa gekauften Gemälde demnächst in der That nach Amerika schicken wird. Sie hat sich nämlich verpflichtet, ihre ganze Sammlung öffentlich auszustellen und später der Stadt Boston zu vermachen, wofür der Staat auf den Eingangszoll von 20 Prozent verzichtet hat. Auf diese Weise wird Boston, das sich jetzt gerade ein neues Museum baut, zusammen mit seinem alten Besitz schon eine Galerie alter Bilder von der Bedeutung einer guten Galerie zweiten Ranges in Europa, etwa der Städel'schen Galerie, aufzuweisen haben. Bei der Kauflust und den Mitteln, die die Amerikaner jetzt für Kunstwerke aufwenden, ist es gar nicht unmöglich, dass in zehn bis zwanzig Jahren schon die eine oder andere Stadt, voran Boston und New-York, in ihren Galerien mit den ersten Gemäldesammlungen des alten Kontinents wird konkurrieren können; die besten französischen Gemälde des 19. Jahrhunderts sind ja schon lange drüben. Hier in London und in Paris gehen fast alle hervorragenden Sachen schon seit einigen Jahren an amerikanische Liebhaber, deren Sammlungen ja — nach einer grossartigen Sitte dieser selfmademan — meist noch bei ihren Lebzeiten oder beim Tode als Geschenk an die öffentlichen Museen übergehen.

Schweizerischer Kunstschacher nach dem Auslande. In der »N. Züricher Ztg.« lesen wir eine erregte Auslassung über die Art, wie der kostbarste Urväter-Hausrat dem angestammten Schweizer Besitz entrissen wird. Ein Frankfurter Antiquar suchte vor kurzem einen der schönsten Silberbecher von der Züricher Freimaurer-Loge »Modestia cum libertate« zu erhandeln, was aber im letzten Augenblicke durch Dazwischentreten einer Reihe freigebiger Kunstfreunde verhindert wurde. Jetzt hat dieselbe Firma um den Preis von 20000 Franken den »Hobelträger« erworben, angefertigt von dem Züricher Goldschmiede Hans Jakob Bullinger II., abgebildet und beschrieben als eines der schönsten von den wenigen noch vorhandenen zürcherischen Zunftgeschirren in der Festschrift zur Eröffnung des schweizerischen Landesmuseums. Darnach wurde dieses Kunstwerk im Jahre 1658 von dem Ratsherrn Hans Trüb der Zunft der Zimmerleute überreicht. Es stellt auf hübschem Barocksockel einen gut modellierten Schreiner in der Tracht seiner Zeit dar, mit einem riesigen Hobel auf dem Kopfe, welchen er mit Handwerksgeräten, Massstab und Stemmeisen einerseits, Zirkel und Winkelmass anderseits im Gleichgewicht hält. Die Seiten des Hobels tragen in grossen Lettern die Widmung des Donators. Leider erfuhr das Schweizerische Landesmuseum den Verkauf erst, nachdem er schon perfekt und das Stück fort war.

Von der Auktion Walden bei Amsler & Ruthardt in Berlin tragen wir zu den in Nr. 12 gemachten Angaben noch folgende Preise nach: Kat. Nr. 94: 61 M., 100: 49 M., 117: 82 M., 118: 48 M., 152: 55 M., 214: 140 M., 278: 40 M., 313: 45 M., 384: 52 M., 408: 43 M., 657: 44 M., 814: 50 M., 843: 41 M., 946: 48 M., 955: 40 M., 1053: 42 M., 1154 (Ziethen, an der Tafel Friedrich's II. schlafend): 125 M., 1156 (Modekleidungen): 560 M., Handzeichnungen: 6 Blätter Vignetten zu Weber's Gramsalbus: 110 M., Entwurf zur Titelvignette von Honig's Grigri: 150 M.

VERMISCHTES

Dresden. Die Mitteilung in einer der letzten Nummern unseres Blattes, das sächsische Ministerium habe 20000 M. zum Ankauf von kleineren Skulpturen sächsischer Bildhauer ausgeworfen, muss mit einem Vorbehalte aufgenommen werden. Es sind allerdings ausserhalb des regelmässigen Kunstfonds von 60000 M. noch 20000 M. zur Förderung der Kleinplastik in den Etat eingestellt worden. Aber der Landtag hat noch nichts hierüber beschlossen.

Inhalt: Franz Xaver Kraus von Dr. Josef Sauer. — Venedig, Ausgrabungen in Kreta; Corneto, Restauration des Palazzo Vitelleschi; Fresken in Lodrone. — Rom, Stadtpläne in der Staatsbibliothek; Rom, Archäologisches Institut; Berlin, Verein für deutsches Kunstgewerbe. — Düsseldorf, Hünten †. — Hamburg, Ausführung des Bismarckdenkmal; Rom, Goethedenkmal; Wien, Brahmsdenkmal; Eisenach, Burschenschaftsdenkmal. — Bremen, Eröffnung der neuen Kunsthalle; Wien, Aquarellistenklub; Hamburg, Segantiniausstellung. — Schicksal der Bindo Altovitibüste; Schweizer Kunsthandel nach dem Ausland; Preise bei Amsler & Ruthardt. — Dresden, Stiftung für Kleinplastik. — Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 16. 20. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

PARISER BRIEF

Die französischen Museen haben Glück. Sie kaufen im Grunde nur solche Kunstwerke an, die im Banne der offiziellen Akademie entstanden sind, und trotzdem kann man in ihnen auch die nicht offizielle Kunst studieren. Freilich nicht so vollständig und lückenlos, wie es eigentlich sein müsste, aber eine Ahnung kann man doch von ihr bekommen. Dafür sorgen die reichen Schenkungen der Privatsammler, ohne deren Freigebigkeit man im Louvre und im Luxembourg-Museum keinen einzigen Impressionisten, keinen Manet und keinen Courbet, ja kaum einen Millet, Diaz, Troyon und Daubigny sähe. Ohne die Stiftung La-Caze im Louvre wären die Landschafter von 1830 nur sehr schlecht oder gar nicht vertreten, und ohne die Stiftung Caillebotte im Luxembourg-Museum müsste man die Impressionisten nur bei den Händlern der Rue Laffitte suchen. Trotz der Salle La-Caze sind die grossen Landschafter aus dem Walde von Fontainebleau nur sehr dürftig da, und von einem erschöpfenden Überblick ist keine Rede. Diese empfindliche Lücke wird jetzt durch eine neue glänzende Stiftung gefüllt. Der unlängst verstorbene Mauritianer Thomy Thiery hat dem Louvre seine Gemäldesammlung, seine Bronzen und Modelle von Barye und seine kostbaren alten Gobelins vermacht. Leider ist man in der Einrichtung neuer Museumssäle ausserordentlich langsam, und es mag wohl Jahr und Tag dauern, ehe die neue Stiftung dem Publikum zugänglich gemacht ist. Man schlägt deshalb in den hiesigen Zeitungen eine vorherige Ausstellung dieser Sammlung vor, und es ist zu hoffen, dass diese Idee zur Ausführung gelangt. Inzwischen können wir nur nach den Berichten von Leuten urteilen, die bei Lebzeiten des Besitzers diese Kunstsammlung besucht haben, eine Ehre, die der reiche Sonderling nur sehr wenigen Bevorzugten gönnte.

Der Wert der Sammlung wird auf neun Millionen Franken geschätzt. Unter den hervorragendsten Gemälden sind zu nennen: zwölf Bilder von Corot, wovon die meisten bekannt und berühmt sind, so La route d'Arras aus der Sammlung des belgischen Senators Finet, Le Soir aus der Sammlung Delondre, eine Landschaft mit Ziegen aus der Sammlung Knyff und Caillet-Allard, und Der Tanz der Hirten von Sorrent aus der Sammlung Larrieu, wovon kürzlich eine Wiederholung mit 45000 Franken bezahlt wurde. Delacroix ist mit elf Arbeiten vertreten: Die rasende Medea, eine verkleinerte und etwas veränderte Wiederholung des grossen Gemäldes im Museum von Lille, gemalt im Jahre 1862, verkauft für 10000 Franken, um zehn Jahre später für 59000 Franken nach Belgien zu kommen, von wo Thomy Thiery das Gemälde bedeutend höher zurückgekauft hat. Ein Löwe mit Kaiman, ein Löwe, der einen Hasen zerreisst vom Jahre 1856, die Braut von Abydos, Ophelia, Perseus und Andromeda, eine Kreuzigung Christi, ein Löwe mit Eber. Auch Troyon hat hier elf Bilder, darunter einige der wichtigsten dieses Meisters. Die Anhöhen von Suresnes vom Salon des Jahres 1859, ein Gemälde, für welches Thomy Thiery vor wenigen Jahren 50000 Franken zurückwies, die Überschreitung der Furt, die Tränke, deren Wert auf 200000 Franken geschätzt wird, die Barriere, gekauft für 101000 Franken, jetzt dreimal so viel wert, der Morgen und die Tränke aus der Sammlung Goldschmidt, die Begegnung der Herden aus der Sammlung Durand-Dassier und andere mehr. Von Millet sind sechs Bilder da: die Drescher aus der Sammlung Daupias, die Wäscherin aus der Sammlung Defoer, die Verbrennerin des Laubes aus der Sammlung Defoer, der kleine Korbmacher, Sammlung Bellino, die mütterliche Vorsicht und der Holzspalter, für den Thiery 100000 Franken gezahlt hat. Theodor Rousseau ist mit zehn Meisterwerken vertreten, um deren Besitz sich schon viele Sammler bemüht haben, ohne Thiery zum Verkaufe bewegen zu können. Für die Eichen bei Sonnenuntergang waren ihm 350000 Franken geboten, die Ufer der Loire hat er mit 55000 Franken bezahlt, und das Bild wird jetzt auf 225000 Franken geschätzt. Ferner sind in der Sammlung das Dorf unter den Bäumen aus der Sammlung Bischoffsheim, Frühling aus der Sammlung Johnston von Bordeaux, der Fischer, der Fischerjunge, der Teich, der Hügel u. s. w., lauter Meisterwerke des bewunderten Malers. Daubigny glänzt in der Sammlung Thiery's mit dreizehn Bildern, Isabey hat hier sechs Arbeiten, Decamps siebzehn, Jules Dupré zwölf, darunter die grosse Eiche, die 1848 für 600 Franken verkauft wurde und jetzt vielleicht 300000 wert ist. Diaz ist vertreten mit zwölf und Meissonier mit fünf Gemälden. Barye endlich hat hier ein merkwürdiges Ölgemälde, zwei kämpfende Löwen darstellend, und 130 Bronzen und Wachsmodelle, mehrere davon nur in einem einzigen Exemplar existierend und deshalb von höchstem Werte.

Die Kunstausstellungen der beiden Cercles in der Rue Volney und in der Rue Boissy d'Anglas, welche alljährlich im Februar stattfinden, haben eigentlich mehr gesellschaftliche als künstlerische Bedeutung, indem sie den Damen und Herren, die Zeitvertreib suchen, Gelegenheit bieten, ein Stündchen oder zwei »unter uns« zu verbringen. Denn zu diesen Ausstellungen haben nur geladene Gäste Zutritt, und sollte ein Unberufener sich hereinwagen, so wird ihm von reich gallonierten feierlichen Bedienten in höflichster Weise das Loch des Zimmermanns gezeigt. Dem reich gallonierten Bedienten und der auserlesenen Gesellschaft entspricht denn auch der Inhalt dieser beiden Ausstellungen: es ist lauter Malerei und Bildhauerei des

Salons. Neue Namen oder neue Werke findet man nicht. Wer hier ausstellt, erfreut sich schon lange der Gunst der oberen Zehntausend und ist längst aus den grossen ›Salons‹ bekannt. Beide Ausstellungen sehen sich ausserordentlich ähnlich, und die nämlichen Leute zeigen fast die nämlichen Arbeiten hier wie dort. Da ist ein süsses Mädchen aus bezuckertem Porzellan von Bouguereau, ein wie aus Kalk und Mörtel aufgemauertes Bildnis von Bonnat, ein trockenes, blechernes Porträt von Franz Flameng, ein geschicktes, aber nicht tiefes weibliches Bildnis von Lefebvre, ein hübscher Schafstall von Gaston Guignard, eine angenehme südfranzösische Landschaft von Montenard, ein löbliches Porträt von Dagnan-Bouveret und ein gutes Bildnis von Benjamin-Constant. In dieser Art könnte man in jedem neuen Jahre die beiden Cercle-Ausstellungen schildern. Nur ganz wenige Künstler verdienen besondere Erwähnung. In diesem Jahre ist eine solche Erwähnung bei Carolus Duran angezeigt, der zwei gute Damenbildnisse geschickt hat, so gut, dass man an die vor zwanzig und dreissig Jahren entstandenen Arbeiten dieses Malers erinnert wird und die Sudeleien der letzten Jahre vergisst. Hoffentlich handelt es sich nicht nur um ein vorübergehendes Aufflackern. Es wäre des höchsten Lobes wert, wenn der längst nicht mehr im Jünglingsalter stehende Künstler, dessen Arbeiten in den letzten Jahren von Enttäuschung zu Enttäuschung führten, sich aus seiner Lethargie aufgerafft hätte. Auch das weibliche Bildnis des ebenfalls sehr abgefallenen Malers Gervex ist in diesem Jahre nicht schlecht. Sehr gut ist das auf einem niedrigen Schemel hockende, vergnügt den Beschauer anblickende kleine Kind von Blanche, fein und schön in der vornehm satten Harmonie der Farben und ganz famos in der packend lebendigen Auffassung. Mitten in die lachende Sonne hinein hat Roll die vier blondhaarigen, rotbäckigen und blauäugigen gesunden und lustigen ›Kinder des Schreiners von Fouesnant‹ gesetzt, ein Prachtstück der Freilichtmalerei. Derselbe Künstler hat eine seiner lebendigen, frischen Büsten ausgestellt, die er so meisterhaft zu modellieren versteht, dass man unter der warmen Bronze das lebendige Blut zu fühlen glaubt. Diese Büste ist in der Skulptur der beiden Ausstellungen ungefähr das einzige Nennenswerte. Höchstens das sehr geschmackvolle kleine Zimmermonument für Napoleon I. als Eroberer Ägyptens von Gerome muss noch erwähnt werden. Ein hoher Aufbau, getragen von ägyptischen Säulen mit Lotuskapitellen, dient einer zierlichen, fein und sorgfältig ausgeführten Reiterstatuette des jugendlich mageren Generals als Piedestal. Am Fusse des Säulenbaues sitzt ein schreibender Knabe, darüber schwebt eine Siegesgöttin, welche dem Reiter die Palme hinaufreicht. Der Lieblingsporträtist der Pariser Gesellschaft ist unter den Bildhauern Denys Puech, der auch dieses Jahr wieder in jeder der beiden Gesellschaften mit mehreren seiner glatten, banal pikanten, photographisch geschmeichelten Büsten vertreten ist. Denys Puech in der Skulptur, Bouguereau, Flameng und Lefebvre in der Malerei, das ist ungefähr die Signatur der mondänen Kunst, welche in den beiden Cercle-Ausstellungen gezeigt wird.

KARL EUGEN SCHMIDT.

DIE VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG HAYASHI

Tadamasa Hayashi, der Vertreter Japans auf der letzten Pariser Weltausstellung, dem man die überaus interessante Vorführung von alten japanischen Kunstwerken in dem hübschen Pavillon am Trocadero zu danken hatte, scheint, wie die meisten seiner Landsleute, nicht nur ein Mann von feinem Geschmack, sondern auch ein guter Geschäftsmann zu sein. Seit einigen Jahren hält uns die japanische Kunst gefangen, und wir wetteifern in der Bewunderung des raffinierten, sensitiven, beinahe krankhaft feinen Geschmackes der fernen Insulaner. Herr Hayashi hat diese Sachlage alsbald durchschaut. Seine schöne Ausstellung am Trocadero musste ihm gewissermassen als Reklame dienen, und nachdem diese hinreichend gewirkt hatte, erschien er mit einer umfangreichen Privatsammlung, welche einige der am Trocadero ausgestellten Stücke enthielt, und kündigte ihre Versteigerung an. Die rund 1700 Nummern umfassende Sammlung wurde zuerst bei Bing, dann bei Durand-Ruel ausgestellt und schliesslich an sechs aufeinanderfolgenden Tagen versteigert. Der Gesamterlös belief sich auf nicht ganz eine halbe Million Franken, und unter den Steigern befanden sich die bekanntesten Sammler. Der Louvre hat mehrere Statuen und Statuetten, Lackarbeiten und Gemälde gekauft, darunter ein kleines Blatt von Hokusai und ein Makimono von Mitsunobu. Die Sammlung enthielt Malereien aller hervorragenden japanischen Künstler, indessen bestand der Hauptreichtum aus Lackarbeiten, die sich über zwölf Jahrhunderte erstreckten, im achten Jahrhundert begannen und im neunzehnten aufhörten. Daneben gab es unzählige jener kleinen, aus Elfenbein oder Holz geschnitzten oder auch aus Metall gegossenen oder ciselierten Anhängsel, der sogenannten Netzkes, die fein verzierten Stichblätter der Schwerter und die fein geschnitzten Pfeifenbehälter. Die Keramik war nicht so gut vertreten, doch waren auch hier einige sehr gute und zahlreiche mittelmässige Stücke vorhanden, wie denn überhaupt kein einziger Zweig der japanischen Kunst gänzlich fehlte. Die höchsten erzielten Preise waren die folgenden: Bronzefalke von Schokischi Sukussi 1000 Franken, zwölf hölzerne Netzkes 536, drei Netzkes von Sukenaga 125, zwei Netzkes von Massano 105, Elfenbeinstatuette von Kwanon 750, ein Gemälde von dem Chinesen Ngan Kwai 2100, von Roki, Karpfen 300, japanische Gemälde: Dontscho, Kwanon 2000, Kobo-Daischi, Fudo 2000, Kasuga, die vier Gottheiten des Tempels von Kasuga 600, Schule von Kose, Jiso 2150, Kajoschi, Fugen 1200, Meitscho, Ragora Sonja 9900, Kasuga, Amida 1500, Mitsukuni, Takumi Hida 300, Mitsunobu, Hitomaru 600, zwei Fächer von Seson mit Landschaften 15500, Kensan, Bäume im Schnee 2600, Sosen, Affe und Hirschkuh 930, drei Kakemonos mit Tänzerinnen von Matahei 600, Matahei, eine vornehme Frau 1000, eine Tänzerin 900, Moronobu, Scene in einem Theehaus 820, fünf Damen auf der Promenade 350, Koriusai, zwei Kakemonos mit je einer weiblichen Figur 3700, Utamaro, badende Frau 1400, eine Fischerin 355, Kintoki und seine Mutter 410, Schimman, zwei Damen im Schnee 1450, zwei Damen an einem Bach 360, Hokusai, eine Curtisane auf der Promenade 1100, eine Geischa 1100, die Ufer des Sumida 1020, junges Mädchen im Tempel von Kiyomisu 1550, blühender Zweig eines Pflaumenbaumes 400, Erscheinungen 1000, ein Gespenst 1500, Makiyemono mit 26 Gemälden 3200, ein Adler auf einem Felsen 1525; Skulpturen: Statue Bodhisatwa, stehend, aus dem achten Jahrhundert, angekauft vom Louvre 3050, dieselbe Gottheit sitzend, bemaltes Holz, 9. Jahrh. 8100, Aspara, polychrome Statuette, 10. Jahrh. 1000, Bodhisatwa Monju, aufrecht, bemaltes Holz, 11. Jahrh. 1650, Bodhisatwa Jiso, sitzend, bemaltes Holz 4200, bemalte und vergoldete Holzstatuette, Bischamon einen Dämon überwältigend, von Umke, 12. Jahrh. 4200, lebensgrosse Statuette Bischamon's mit der Pagode in der linken Hand, Holz, 12. Jahrh. 5100, Amida auf der Lotusblüte sitzend, vergoldetes Holz, 12. Jahrh. 3050, Bodhisatwa auf einem Drachen, vergoldete und bemalte Holzstatuette, 12. Jahrh. 1120, vier Statuetten aus dem 12. Jahrhundert, die Tennos als Teufelbezwinger 2000,

Statuette, Kwanon, einen Beweis führend 3900, sitzender Priester, bemaltes Holz, 14. Jahrh. 3000, Kwanon auf einer Lotusblume, 15. Jahrh. 1020, Kwanon mit elf Köpfen 1000; Masken: Mann, 8. Jahrh. 950, Mann, 8. Jahrh. 900, Mann, 9. Jahrh. 300, spätere Arbeiten erzielten zwischen 100 und 200 Franken. Die Lackarbeiten gingen zum Teil zu recht guten Preisen ab. Ein niedriger, rechteckiger Kasten aus schwarzem Lack mit Perlmuttereinlagen aus der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts 1200, ein runder, flacher Kasten mit gewölbtem Deckel aus der Epoche Kamakura 2020, ein ähnlicher Kasten im nämlichen Stil 2100, ein Kasten für Parfüme, schwarzer Lack mit Goldstaub und goldenen Ornamenten 1300, ein viereckiger Schreibkasten, gold und rot, sogenannter Hirame-Lack 3100, eine rechteckige Parfümschachtel in Goldlack 1350, ein rechteckiges Schreibzeug in Goldlack mit einer Parklandschaft 1700, ein Schreibkasten mit Hirsch und Hirschkuh 2050, eine kleine Etagere 1650, ein Theekasten in Goldlack mit Blumen 2500, ein Schreibkasten in Thogidaschi-Lack 3100, ein Schreibkasten von Korin mit einem Chinesen in einem Kahn 2350, ein Plateau von demselben, Ornamente in Blei und Perlmutter auf goldenem Grund, einen Hirsch und eine Hirschkuh darstellend 1210, ein kleiner Kasten in der Form eines Schmetterlings 1050. Von den keramischen Gegenständen wurden am besten bezahlt: eine Porzellankatze von Hirato 510, eine chinesische Vase 1850, ein Hakeme-Topf 620, eine Vase von Bisen 650, ein Napf von Binsei 650. Die chinesischen Bronzen aus der Zeit zwischen den Dynastien Tschau und Han, 1134—202 vor Christus, wurden mit 2000 bis 7100 Franken bezahlt, für die späteren Bronzen wurde als höchster Preis für einen Weinkrug 2000 Franken gegeben, eine kleine vergoldete Bronzestatuette aus Thibet erzielte 620, die japanischen Bronzen gingen je nach ihrer Grösse für 122 bis 5000 Franken weg: dieser höchste Preis wurde für eine Statuette der Göttin Amida gezahlt.

BÜCHERSCHAU

Gustavo Frizzoni. La Galleria Morelli in Bergamo: Descritta ed illustrata con 24 Tavole fototipiche Frat. Bolis, Bergamo.

Wie der Künstler noch nach seinem Tode in den Werken, die er geschaffen, weiterlebt, so auch in einem gewissen Sinne der Kunstmäcen, in den Kunstschätzen, die er zusammengebracht. Er stiftet sich in der Sammlung, die er gründet und erweitert, gleichsam ein ruhmvolles Epitaph und erweckt eventuell, durch deren Hinterlassenschaft an die Öffentlichkeit, die Sympathien einer dankbaren Nachwelt. Glänzende Beispiele dieser Art liefern uns unter anderem das Städel'sche Museum in Frankfurt, die Wallace Kollektion in London und, wenn auch in weit geringerem Masse quantitativ, so doch ebenbürtig qualitativ, die Galerie Morelli in der anmutigen Stadt Bergamo bei Mailand.

Der Name »Morelli« wird in gar vielen, die sich für Kunst und Kunstkritik interessieren, manche schöne Erinnerung wachrufen. Wer, der diesen feinen Kunstforscher persönlich gekannt, dächte nicht mit Wonne und Wehmut zugleich an die angenehmen Stunden zurück, die er in der Galerie dieses seltenen Mannes in Mailand, in der Via Pontaccio verbracht?

Von überaus anziehender Persönlichkeit, geistreich und von grosser Herzensgüte, wusste Morelli nicht nur die Achtung und Freundschaft der bedeutendsten Männer seiner Zeit, sondern auch die Sympathien hochgebildeter Frauen zu gewinnen. Es ist bekannt, dass Kaiserin Friedrich, zur Zeit wie sie noch als glückliche Kronprinzess, mit ihrem erlauchten Gemahl Italiens Kunstschätze aufsuchte, Morelli wiederholt als Begleiter und Führer erkor.

Mit Recht behauptet Dr. Frizzoni in seiner ebenso gründlichen als sachverständigen Beschreibung der Morelli'schen Sammlung, dass unter den nahezu 100 Gemälden, die dieselbe aufzuweisen hat, kein einziges von geringem Werte oder falscher Bezeichnung sei. »Zeige mir, was du gesammelt hast, und ich will dir sagen, was du verstehst,« ist ein Ausspruch eines bekannten Kunstkritikers, der sich jedenfalls bei der Galerie Morelli als stichhaltig erweist.

Von dem auf Goldgrund gemalten gotischen Bilde des Lorenzo Monaco, dem herrlichen Porträt des Lionello d'Este von Pisanello, dem Pesellino, der die Geschichte der schönen Griselda aus Boccaccio's letzter Novelle so anziehend und humoristisch zu schildern weiss, den drei Botticelli's (darunter das berühmte Porträt von Giuliano di Medici), dem jugendlichen Verrocchio, der Samariterin von Moretto, die nachdenkend in stimmungsvoller Landschaft den Worten des Heilands lauscht, dem Jünglingsporträt von Ambrogio de Predis, dem lieblichen, mit Epheu bekränzten Mädchenkopf des Beltraffio, dem feinen Luini, dem Madonnenbild von Sodoma mit dem heiteren, ja fast mutwilligen Christuskind, dem ernsten Bild der hl. Martha von Borgognone, bis zu den beiden liebreizenden Madonnen von Giovanni Bellini, welche sozusagen die Krone der Sammlung bilden, ist ein jedes einzelne dieser Bilder ein Meisterwerk vorzüglichster Art.

Die heitere Schule von Verona lag Morelli als geborenem Veronesen besonders am Herzen. Ausser dem eben genannten Pisanello hat seine Sammlung einen Francesco Morone aufzuweisen: eine zarte Madonna mit dem Christuskind in poetischer Landschaft; der blaue Himmel und die Durchsichtigkeit der Atmosphäre lassen den herannahenden Frühling ahnen. Francesco Carotto ist in dem Urteil Salomonis vertreten, Niccolo Giolfino in einem in seiner Art etwas plump aufgefassten Madonnenbild; Cavazzola aber, der sogenannte Raphael der Schule in einem anziehenden Frauenporträt. Dasselbe stellt eine in reichen Brokatstoff gekleidete Veroneserin aus höheren Ständen, mit entblösstem Halse und feinen Händen dar.

Auch Sienesen, einen Matteo di Giovanni und einen Neroccio, hat die Sammlung aufzuweisen. Besondere Beachtung verdient ein jugendlicher Johannes mit Palme und Kelch, der lange eine rätselhafte Frage geblieben war. Nach Frizzoni's Dafürhalten könnte derselbe ein frühes Werk von Piero della Francesca sein. Hier verdient noch Erwähnung ein feines Frauenprofil, wohl von Leonardo da Vinci, das Morelli besonders schätzte und welches nach seinem Tode in die Galerie der Donna Laura Minghetti übergegangen war. Seitdem ist es von einem bekannten amerikanischen Sammler über den Ocean entführt worden.

Die Maler Albertinelli, Bachiacca, Pontormo und Bronzino, sowie die der Bologneser Schule Guido Reni, Carracci und Guercino sind ebenfalls in guten Exemplaren vertreten. Sogar eine hl. Familie von der seltenen Malerin Sophonisba Anagussola, die ihrer Talente wegen von Philipp II. an den Hof von Madrid gezogen wurde, ist vorhanden. Morelli sah darin Feinheiten, die, wie er sagte, nur einer weiblichen Seele entspringen konnten.

Frizzoni, der seinen Text durch manches interessante Streiflicht aus dem Leben seines Freundes anziehend zu gestalten weiss, erzählt uns, dass, nachdem Morelli im Jahre 1868 Holland besuchte, er anfing, sich auch für die nordische Kunst zu begeistern. Es gab sich somit von selbst, dass er in der Folge trachtete, seine Sammlung auch nach dieser Seite hin zu bereichern. Ein besonderer Glückszufall spielte ihm ein Jugendwerk von Rembrandt in die Hände. Ein Bildnis der dem Künstler eben an-

getrauten Saskia (1635 bezeichnet), jedoch von idealerer Auffassung als solche der späteren Zeit. Frans Hals, der ältere Zeitgenosse Rembrandt's, ist in einem nicht unbedeutenden Männerporträt vertreten und der seltene Maler Bernardo Fabritius in dem sogenannten Gastmahl des Tritonen.

Noch sind drei Terrakotten zu erwähnen, an denen der einstige Besitzer dieser Sammlung seine besondere Freude hatte; eine Donatello'sche Madonna mit Kind; ein in frommer Andacht kniender Engel von Benedetto da Majano, der zum Besten gehört, was dieser Künstler geschaffen, und eine Madonnenbüste, die an die Kunst des grossen Jacopo della Quercia erinnert; ernst und mild zugleich blickt die Mutter auf den gedankenvollen Jesusknaben, den sie zärtlich umschlungen hält.

Besondere Aufmerksamkeit widmete Morelli bekanntlich auch den Zeichnungen alter Meister. Er besass deren eine bedeutende Anzahl, darunter über 40 Exemplare aus der sogenannten goldenen Zeit wie: Raphael, Tizian, Tintoretto, Andrea del Sarto, Fra Bartolommeo u. s. w. Dieselben sind nach seinem Tode in die Frizzoni'sche Sammlung übergegangen.

Zum Schluss sei noch bemerkt, dass dem von Lenbach gemalten Porträt Morelli's der Ehrenplatz in der Galerie von Bergamo angewiesen ist. Dasselbe in Fototypie ist das Frontispiz des von Dr. Frizzoni mit grosser Kennerschaft verfassten und mit zahlreichen Illustrationen ausgestatteten Katalogs: Ein vorzüglicher Führer durch eine der interessantesten Sammlungen Italiens, in der ausnahmsweise kein Falsch ist. *Louise M. Richter.*

Rom. Das Monumentalwerk über die Römischen Katakomben, an welchem J. Wilpert seit Jahren arbeitet, geht seiner Vollendung entgegen. Von den 132 Tafeln in Farben sind 90 gedruckt und abgezogen worden. Die Publikation wird gleichmässig alle Malereien in den Katakomben Roms umfassen: San Callisto, Praetextat, S. Sebastiano, S. Ciriaca, SS. Pietro e Marcellino, S. Agnese, Coemeterium Ostrianum, S. Trasone, S. Priscilla, S. Ermete, S. Ponziano, S. Domitilla. Die Aufnahmen übertreffen alles, was bisher über Katakombengemälde publiziert worden ist, da das Verfahren ein ganz neues, und der Herausgeber persönlich die Herstellung der Photographien, das Malen derselben, die Herstellung der Platten und den definitiven Druck überwacht. Ausserdem ist etwa ein Drittel des Gebotenen überhaupt neu und verdankt seine Wiederaufdeckung zum Teil dem Forschungseifer Wilpert's, der noch im Anfang vorigen Jahres im Praetextat neue Gemälde blosslegte. Damals wurde allerdings das Mittelstück einer Gewölbemalerei — ein Christusbild von besonderer Schönheit — von unbekannter Hand von der Mauer losgelöst und gestohlen, doch hatte Wilpert wenigstens vorher Skizze und Beschreibung entworfen. Ausserdem werden 128 schwarze Tafeln der Mappe beigegeben werden, und im März 1903 soll schon das ganze Werk mit einem Textband von ca. 600 Seiten in italienischer und deutscher Ausgabe erscheinen. Den grösseren Teil der sehr bedeutenden Herstellungskosten hat der Autor selbst getragen und es ist zu hoffen, dass ihn ein glänzender Erfolg für seine Hingabe an das grosse Werk belohnen wird. *E. St.*

INSTITUTE UND GESELLSCHAFTEN

Berlin. *Kunstgeschichtliche-Gesellschaft.* In der letzten Sitzung behandelte Herr Dr. *Hans Mackowsky* einige Künstler *aus der Nachfolge Fra Filippo's.* Seine Studien über den Frate haben ihn zu dem Resultat geführt, dass der Name auch dieses Meisters mehr als Sammel- denn als Einzelbegriff zu fassen sei, und dass die ihm vielfach zugeschriebenen Werke auf mehrere andere Künstler, oft minderen Ranges, verteilt werden müssten.

Künstlerisch stammt Fra Filippo ab von Masolino und Fiesole, an den besonders seine ersten Madonnen erinnern, bis aus seinem bewegten Leben ein weltliches Element auch in seine Bilder übergreift. Den Abschluss seiner Thätigkeit bilden die Fresken in Prato und Spoleto. Wenn bei dem letzten Cyklus von einer Mitwirkung des Fra Diamande berichtet wird, so kann dieser nur als Gehilfe, nicht als Schüler mit ihm gearbeitet haben, wie denn Fra Filippo, seiner künstlerischen Art nach, wenig zum Lehrer geeignet gewesen sein mag.

Unter den Werken, die man seiner Schule zuweisen konnte, beansprucht besondere Aufmerksamkeit die Madonna mit musizierenden und verehrenden Engeln in der Londoner Nationalgalerie (Nr. 586). Sie rührt von Zanobi Macchiavelli her, dessen Oeuvre einstweilen nur fünf Bilder aufweist: Eine Madonna in Dublin aus S. Croce in Pisa, von Reinach in der Gazette des B.-A. nachgewiessen; eine andere Madonna aus der gleichen Kirche, im Museo civico zu Pisa (Nr. 20, VI. Saal). Beide sind bezeichnet und Morrona giebt für eines das Jahr 1474 an. — Eine Krönung Mariä, ehem. im Louvre, jetzt in Dijon, bez. 1473, wäre das dritte. Zu diesen fügt der Verfasser auf Grund eigener Forschungen: den h. Jacobus in der Berliner Galerie (Nr. 94 A) vom Jahre 1463, ein Madonnenfragment in der Sammlung Hainauer, Berlin und eine Madonna zwischen Engeln beim Principe Pallavicini in Rom, von Venturi in den Galerie inedite als Graffione publiziert.

Merkmale seines Stils, die er mit den gleichzeitigen Umbrern teilt, sind: kühle helle Färbung, blondes Haar, und eine Vorliebe für Kirschrot. Mit Gozzoli, als dessen Schüler Vasari ihn erwähnt hat, verbindet ihn nur wenig. Mit ihm nahe verwandt und darum gelegentlich, selbst von Cavalcaselle verwechselt, ist Giusto d'Andrea. Obwohl Vasari ihn nicht nennt, bringt doch schon Gaye's Carteggio eine von Giusto selbst geschriebene Chronik, deren Angaben mit denen aus den Ricordi des Neri di Bicci zusammengehalten, manchen Aufschluss über ihn geben können. Im Jahre 1457 erwähnt eine Steuereinschätzung im Quartiere S. Croce Gonfalone Bue ihn als 16jährig; er ist also 1440 geboren. Als Lehrling arbeitet er 1458—1460 bei Neri di Bicci. Bald danach folgt er Gozzoli als Gehilfe nach S. Gimignano zur Ausmalung der Augustinuskapelle. Auch an Gozzoli's Strassentabernakel de'Giustiziati bei Certalio hilft er, aber auf seine eigene Art erlauben diese Werke gar keinen Schluss. Von 1462 1465 verweilt er in Gozzoli's Werkstatt, dann hören die Nachrichten über ihn auf. 1498 ist er gestorben. — Crowe und Cavalcaselle erwähnen von ihm ein Bild, damals in der Akademie in Florenz, jetzt Uffiziendepot, ein zweites in S. Girolamo von Volterra, früher dort im Pal. Communale.

Mehr Neri di Bicci und Fra Filippo als Gozzoli haben ihn danach beeinflusst. Besonders des Frate Vorbild verrät ein Werk in S. Domenico zu S. Miniato al Tedesco, der alten Barbarossapfalz; es schmückt die Kapelle des Arztes Giovanni Chellini, dessen Grab Pagni di Lapo errichtete († 1461). Die Patrone des Stifters, Cosmas und Damianus mit noch zwei Heiligen stehen zur Seite der Madonna. Ganz überraschend ist hier neben Fra Filippo's Einfluss, in den Predellen (Heilung des Kranken, Anbetung der Könige, Enthauptung der beiden Heiligen und Gürtelspende an Thomas) die grosse Verwandtschaft mit denen Pesellino's in der Florentiner Akademie. Da der Stifter 1461, Pesellino 1457 gestorben ist, so wird dies eine frühe Arbeit des Giusto sein, vor seinen 1462 beginnenden Beziehungen zu Gozzoli.

In seiner Jugend war sicher sein Vater Andrea di Giusto sein erster Lehrer. Massgebend für diesen Andrea di Giusto ist ein Bild in der Sakristei von S. Niccolo, aus der Kapelle der Familie Nasi, 1430 bezeichnet und urkundlich beglaubigt. Bocchi-Cinelli weist die Malerei in der Kapelle Nasi dem Zanobi Strozzi zu. Ist dies aber ein sicheres Werk des Andrea di Giusto, so haben wir damit einen ersten Anhalt, uns zurechtzufinden zwischen den drei Unbekannten, die für die frühe Quattrocentomalerei in Betracht kommen: Lorenzo di Bicci, Zanobi Strozzi und Andrea di Giusto.

Schliesslich griff der Vortragende noch einmal auf seine früheren Ausführungen vom Oktober 1897 über Jacopo del Sellajo zurück. Für die früher nur stilistisch begründete Zuschreibung der Verkündigung im S. Lucia Magnoli hat sich inzwischen, durch Prof. Brockhaus, Florenz nachgewiesen, die urkundliche Bestätigung gefunden. Ferner ist es inzwischen dem Vortragenden gelungen, die seinerzeit aufgestellte Liste von Werken des Sellajo noch um einige zu vermehren. Es sind: eine Madonna im Pal. Pitti Nr. 364, ein Hieronymus in der Sakristei von S. Ansano, eine Madonna der Galerie Corsini, Florenz Nr. 240, 6. Saal.

Darnach gab Herr Prof. *Alfr. Gotth. Meyer* Beiträge »*zur Geschichte der Möbelformen*«. Eine Publikation, die der Vortragende vorbereitet, ist bestimmt, dem Mangel an geeignetem Abbildungsmaterial abzuhelfen und zur fruchtbaren Ausnützung der Quellen zu führen. Diese sind, obwohl quantitativ sehr reich, selten ganz einwandfrei und von unbedingtem Wert. Die Originalstücke sind meist ergänzt, die Originalentwürfe geben doch oft nur Motive, die in der Wirklichkeit nicht die Probe bestanden haben, die Bauernmöbel sind doch nur, wenn auch wertvolle Variationen alter Typen, und die Bildwerke bieten oft nur Teilansichten und können nicht immer als getreue Abbilder der Wirklichkeit gelten. Die geplante Publikation will in einer Reihe von Tafeln das vollständige Quellenmaterial kritisch streng gesichtet zusammenfassen. Dafür war es notwendig, neben den Originalstücken alles was in Skulpturen, Wandgemälden, Vasenbildern, Miniaturen, graphischen Blättern an Beispielen vorkommt, in gleichem Massstab zu geben und zu perspektivischen Vollbildern zu ergänzen.

Für die Gruppierung kommt das kunstgeschichtliche und kunstgewerbliche Princip in Betracht. Ihre Formen resultieren aus Forderungen praktischer, materieller und ideeller Art ebensosehr, wie aus den Ansprüchen örtlich und zeitlich begrenzter Kultur. Nicht weniger sind sie aber bedingt durch technische, struktive und künstlerische Rücksichten. Des klaren Überblickes wegen sollen die Möbel nach ihren Aufgaben geordnet werden, also in einer Art ikonographischer Betrachtungsweise. An dem Beispiel der Sitzmöbel führte der Vortragende diese Methode zunächst vor, indem er seine Ausführungen durch eine Anzahl Tafeln ergänzte, deren jede je eine geschlossene Gruppe, einen Haupttypus darstellte, so liess sich die Entwickelung durch Jahrtausende hin an einigen markanten Beispielen verfolgen, wie dem lehnenlosen Schemel, dem Faltstuhl, den Rundsesseln, dem Schemel mit Lehne, Drehstühlen, schwere Armsessel in Brett- und Pfostengefüge, chorstuhlartige Hochsitze mit hoher Rücklehne und Baldachin, Armsessel mit Holzlehne und dem gepolsterten Armsessel vom 16. bis 18. Jahrhundert. Bei allen aber führt die vergleichende Betrachtung zu der Erkenntnis, dass trotz mancher künstlerischen Abweichungen der Typus als solcher unverändert bleibt und dass das Möbel in Gestalt und Form an gewisse feste Regeln gebunden ist.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Civitacastellana. Seitdem Henry Graillot vor wenigen Jahren den Tempel in Conca entdeckte, ist kein Heiligtum der alten Etrusker ans Licht gekommen von solchem Umfange und solcher Bedeutung wie der Merkur-Tempel am Rio Maggiore in der Nähe von Civitacastellana. Wer einmal von hier aus den Soracte bestiegen hat, wird sich der alten Stadt erinnern mit den hohen Befestigungsmauern, der altertümlichen Kirche mit mittelalterlichen und Renaissanceskulpturen und dem wohlerhaltenen Palast, den die Roverepäpste gebaut haben. Und wer etruskische Altertümer sucht, ist sicher, hier immer einen reichen Vorrat von Bronzen und Scherben aller Art zu finden. Schon vor Jahren fand ein Bauer dort, wo heute der Tempel ausgegraben wird, ein grösseres architektonisches Terrakottafragment und schon damals wurde eine Ausgrabung angeregt, die erst vor kurzem, von einigen Privatleuten unterstützt, in Angriff genommen worden ist. Die Resultate waren überraschend. Man fand die Fundamente eines Tempels aus dem vierten oder fünften Jahrhundert vor Christi und die beiden alten Strassen, die zu ihm hinaufführten. Vor allem aber war die Ausbeute an architektonischen Fragmenten reicher wie sie je gewesen: Friesstücke und Akroterien, kleine Reliefstatuen und Votivgegenstände — alles in bemalter Terrakotta ausgeführt — wurden ans Licht gefördert; ja die Fragmente einer Statue des Merkur in schönstem griechischen Marmor ausgeführt und, wie es heisst, eine griechische Arbeit, führen mit anderen Fragmenten zu der Annahme, dass der neuentdeckte Tempel dem Merkur heilig war. Leider fehlt der Statue der Kopf; man fand nur die Füsse mit den Flügelschuhen, ein Mantelstück und den rechten Arm mit der Hand, die den Caduceus trägt. Die Ausgrabungen werden eifrigst fortgesetzt, um den ganzen Grundriss des Tempels blosszulegen, in dessen Umkreis noch fortwährend Fragmente figürlicher und dekorativer Plastik gefunden werden.

E. St.

Leonardo's Madonna in der Grotte. Durch die Zeitungen geht jetzt die Kunde von einer seltsamen Entdeckung. Ein Mailänder Kunstgelehrter hat in dem nahe Mailand gelegenen Dörfchen Affori ein bisher unbekanntes Exemplar von Leonardo da Vinci's berühmter Madonna in der Felsgrotte gefunden, das nun neben den Pariser und Londoner Stücken um den Rang der Eigenhändigkeit streiten soll und von seinem Entdecker auf Grund archivalischer Funde als das echte Werk Leonardo's ausgegeben wird. Wir hoffen, dass unser Mailänder Korrespondent Gelegenheit haben wird, uns in Bälde über den wahren Wert dieses Fundes sein Urteil abzugeben.

DENKMALPFLEGE

Der Dombaumeister Ludwig Arntz in Strassburg ist, wie wir erfahren, zu Beginn dieses Jahres aus seinem Amte bei dem Münster ausgeschieden, um sich zunächst der Wiederherstellung der berühmten Doppelkirche zu Schwarz-Rheindorf zu widmen. Auf dieses herrliche Werk romanischer Bauweise, das schon vor achtzig Jahren die Aufmerksamkeit der Freunde mittelalterlicher Kunst erregte, lenkte sich neuerdings wieder die Beachtung der mit der Denkmalpflege betrauten Stellen wegen der Originalität der ganzen Anlage und wegen des hohen Wertes der vor langer Zeit schon von C. Hohe (Bonn) aufgenommenen alten Wandmalereien. Arntz hat 1895 einen vollständigen Plan für die Erhaltung und Wiederherstellung der Doppelkirche Schwarz-Rheindorf ausgearbeitet, der jetzt zur Verwirklichung kommen soll. Die Inangriffnahme der Wiederherstellung musste leider verschoben werden, bis die

Deckung der Kosten gesichert war, die jetzt von Staat, Provinz und Gemeinde gemeinsam getragen werden. Die »Denkmalpflege« bringt gegenwärtig eine vortreffliche Aufnahme der kgl. Messbildanstalt von Südosten her, worauf der kunstvolle, äusserst glückliche Aufbau von Chor und Vierung recht gut zur Geltung kommt. Die Instandsetzung wird sich erfreulicherweise nur auf das zur Sicherung unbedingt Notwendige beschränken und vor allem die Zuthat weiterer Teile vermeiden. Zur Erneuerung kommen daher nur der Aufgang zur Oberkirche und — aus struktiven Rücksichten — die Nordkapelle. Der Fortgang des bisherigen Architekten des Münsters ist in Strassburg ausserordentlich bedauert worden, da Arntz, nachdem das ehrwürdige Münster in den letzten Jahrzehnten vor seinem Antritt mancherlei Gefahren ausgesetzt war, die alte Bauhütte, die systematische Aufnahme des ganzen Werkes und die Pläne für eine rationelle Verwaltung der Dommittel neu ordnete und organisierte, vor allem auch sich gegen Eingriffe in den Bestand des Münsters zu Gunsten moderner Heizanlagen entschieden verwahrte. Nach seinen Entwürfen, Aufnahmen und Schriften über die Johanniterkirche in Nideggen, die alte Burg in Koblenz, vor allem nach seiner bedeutsamen Denkschrift über das Münster zu Strassburg selbst, die 1899 erschien, sind von ihm noch grosse und wertvolle Arbeiten im Dienste der vaterländischen Denkmäler zu erwarten. (Voss. Ztg.)

NEKROLOGE

London. Der Senior der englischen Maler und überhaupt der gesamten britischen Künstlerschaft, Mr. Sidney Cooper, verstarb am 7. Februar d. J. in Canterbury. Er war in dieser Stadt am 26. September 1803 geboren, mithin in seinem neunundneunzigsten Lebensjahre, und insofern eine phänomenale Erscheinung, als er nicht nur bis kurz vor seinem Tode Bilder malte, sondern es auch die grösste Seltenheit war, dass auf den Ausstellungen eins seiner Werke unverkauft blieb. Dann ist dieser Meister auch noch deshalb merkwürdig, weil er niemals seinen Stil geändert hat, immer derselbe geblieben ist, und wenn man drei Perioden unterscheiden will in seinem Schaffen, so handelt es sich nur darum zu konstatieren, dass naturgemäss seine Anfangsperiode ohne technische Fertigkeit war, dagegen die mittlere Epoche glänzend in dieser Beziehung genannt werden kann, bis selbstverständlich in den letzten Jahren die Schöpfungskraft nachliess.

Ein weiterer eigentümlicher Umstand muss ferner verzeichnet werden: Cooper hatte eine so geringe Schulbildung genossen, — wenn man überhaupt davon reden will — dass er nur notdürftig schreiben und lesen konnte, aber alle anderen Kenntnisse gleich Null bei ihm waren. Seine Mutter hatte für eine so zahlreiche Familie zu sorgen, dass Schulgeld nicht gezahlt werden konnte, und zu jener Zeit, also am Anfang des Jahrhunderts, nahm man es in England nicht so genau mit dem Schulzwang, der ja auch heute noch, um kein härteres Wort zu gebrauchen, dort sehr milde gehandhabt wird. Trotzdem Cooper auf dem Kriegsfuss mit der Grammatik und der Syntax stand, war er während eines Zeitraums von sechzig Jahren der erklärte Liebling des englischen Publikums.

Ein Glücksumstand gab für Cooper den Anstoss zu seiner Laufbahn: Eines Tages, als ganz junger Mensch, sass er in der Kathedrale von Canterbury und fertigte eine Skizze an, als ihm die Bleistiftspitze abbrach. Cooper bat einen gerade des Wegs kommenden Geistlichen, er möchte ihm doch seinen Bleistift anspitzen, wenn er ein Messer bei sich hätte. Bereitwillig that dies der Geistliche und sah sich bei dieser Gelegenheit die genannte Skizze näher an. Sie gefiel ihm gut, und infolgedessen munterte er den jungen Künstler auf, weiter in seinen Zeichnungen fortzufahren. Ausserdem gab er ihm einen Auftrag und zahlte ihm hierfür 100 Mark. Selbstverständlich musste der Geistliche bei der Bestellung seinen Namen nennen, und so erfuhr denn Cooper zu seinem Schrecken, dass der Bleistiftanspitzer der Erzbischof von Canterbury, der Dr. Manners Sutton, war. Da dieser nach den königlichen Prinzen den höchsten Rang in England einnimmt, so muss für die Zuschauer in der Kathedrale der Bleistiftvorgang allerdings sehr ergötzlich gewesen sein. Der Erzbischof blieb von nun an der Protektor Cooper's.

Im Jahre 1827 ging der junge Maler zu Verboeckhoven nach Brüssel, in dessen Fusstapfen er trat. Dort blieb er bis zum Jahre 1830 und siedelte dann nach London über.

Mehrere seiner besten Bilder stammen aus den Jahren 1860 und 1861 und stellen Vieh mit landschaftlicher Scenerie aus Wales dar. 1872 gründete Cooper in seiner Vaterstadt aus eigenen Mitteln eine Gemälde-Galerie. Aus dem Jahre 1873 ist sein berühmtestes Bild »Der Monarch der Weide«. Noch im letzten Jahre hatte Cooper die Ausstellung in der Königlichen Akademie mit vier Bildern beschickt, die sämtlich verkauft wurden. Unverändert bis zu seinem Tode blieb er ein Liebling des englischen Publikums, das seine schönen Wiesen, seine Herden, und die von ihm mit grosser Wahrheit, aber ruhiger und gleichmässiger Stimmung gemalte Natur liebte.

O. v. Schleinitz.

PERSONALIEN

Kassel. Der Galeriedirektor Oskar Eisenmann hat den Titel Geheimer Regierungsrat erhalten.

München. Der Präsident der hiesigen Künstlergenossenschaft, Professor Hans Petersen, ist in den Adelsstand erhoben werden.

Hermann Ende, der Präsident der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, hat sich entschlossen, in Rücksicht auf sein hohes Alter, von der Leitung des Meisterateliers für Achitektur am 1. April zurückzutreten. Ein Nachfolger ist noch nicht ernannt.

Weimar. Graf. v. Schlitz-Goertz ist von seinem Posten als Direktor der Weimarer Kunstschule zurückgetreten.

STIFTUNGEN

Ein neues Stipendium ist bei der Berliner Akademie errichtet worden und zwar unter dem Namen »Dr. Hugo Raussendorff-Stiftung«. Der unteilbare Preis besteht aus 1500 Mark und ist für Maler aller Fächer bestimmt. Der Termin für die erstmalige Bewerbung um diesen Preis läuft am 31. Oktober 1902 ab.

Berlin. Am 1. April wird wieder die »Friedrich Eggers-Stiftung« fällig, bei der diesmal in erster Linie ein Architekt berücksichtigt werden soll. Anträge sind bis 15. März bei dem Königlichen Baurat F. Schwechten, Berlin W., Lützowstrasse 68, einzureichen.

WETTBEWERBE

Freiburg i. B. Für den Neubau eines Universitätsgebäudes wird ein Wettbewerb ausgeschrieben, mit Preisen von 7000, 4000 und zweimal 2000 Mark. Schluss: 1. September.

Preisausschreiben für ein Königsschloss. Die Maatschappij tot bevordering der Bouwkunst in Amsterdam eröffnet einen internationalen Wettbewerb für einen königlichen Palast in Amsterdam.

DENKMÄLER

Ein Gavarni-Denkmal ist in Paris geplant und die Ausführung dem Bildhauer Puech übertragen worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Dresden. Das Hauptereignis im gegenwärtigen Kunstleben ist die Böcklin-Ausstellung im Ernst Arnold'schen Kunstsalon, die in der ersten Woche von nicht weniger als 3000 Menschen besucht worden ist. Der Nachlass allein, der schon in Berlin und anderen Ortes ausgestellt war, würde schwerlich so viel Aufsehen erregt haben. Die Arnold'sche Hofkunsthandlung hat aber aus Privatbesitz noch eine Reihe vollendeter Gemälde Böcklin's dazu gebracht und bietet so in geschmackvoller Aufstellung ein glänzendes Gesamtbild Böcklin'scher Kunst. Unter den Gemälden aus dem Nachlass interessiert die erste Fassung der grossen Komposition Poesie und Malerei, worin Böcklin sein künstlerisches Wesen in bedeutsamer Weise allegorisch veranschaulicht hat. Der Vergleich mit der zweiten Fassung des berühmten Bildes (Breslau, 1882) zeigt, wie stark Böcklin die Wirkung durch die Veränderung des Hintergrundes (Lorber- und Cypressenbäume statt der Säulen) und durch die vornehmere Auffassung in der Stellung der Gestalt der Malerei gesteigert hat. Gewaltige Kraft der Phantasie spricht, den Beschauer mit sich fortreissend, aus der Darstellung von Krieg, Pest und Tod, die über Stadt und Land dahinbrausen. Das Gemälde ist unvollendet, aber auch das zweite vollendete Gemälde Der Krieg ist jetzt gerade in Dresden. Unter den sonstigen Werken aus dem Nachlass erscheinen das Selbstbildnis Böcklin's — der Kopf hebt sich im Profil von dem Himmel ab, während Böcklin träumerisch in die Natur hinausschaut — und der erst angelegte Kopf Gottfried Keller's mit ein Paar Blumen besonders beachtenswert. Böcklin war bekanntlich die Bildnismalerei sehr unsympathisch, er nannte sie die elendeste aller Kunstgattungen, weil der Künstler dabei am meisten gebunden sei. Auf allerlei Weisen sucht er daher die lästige Abmalerei interessanter zu machen. Flörke erzählt: Er zeichnet Gottfried Keller auf, nachdenklich vor einem Glase mit Blumen sitzend. Ja, sag ich, man sieht nie Blumen bei ihm. Macht nichts, meint Böcklin, dann sind das seine Gedichte.

Unter den vollendeten Gemälden aus Privatbesitz befindet sich der Sommertag von 1881, jene überaus köstliche Schilderung der Sommerlust mit dem von Badenden belebten Bach, der sich zwischen Wiesen hindurchschlängelt, und den Pappelgruppen, zwischen denen der Blick aus auf ein fernes Dörfchen schweift. Weiter sehen wir die farbenprächtige Frühlingshymne mit den drei Frühlingsgöttinnen im Vordergrunde und den in den Lüften gaukelnden Engeln mit Schmetterlingsflügeln. Diese beiden berühmten Gemälde sind übrigens verkäuflich; die Preise sind allerdings entsprechend hoch. Wir nennen weiter den gewaltigen Centaurenkampf von 1878, die ernste stimmungsvolle Ruine am Meer von 1881, die in Max Klinger's Besitz befindliche Flora und den grossen Pan im Schilf (aus Dresdner Privatbesitz).

Haag. Hier finden augenblicklich zwei besonders sehenswerte Ausstellungen statt. Die erste ist vom »Haagschen Kunstkring« veranstaltet nach Anlass seines zehnjährigen Bestehens; die zweite wurde am 28. Januar in Pulchri Studio eröffnet. Beide Ausstellungen werden in einer der nächsten Nummern ausführlich besprochen werden.

In **Leiden** wurde im vorigen Monat eine Ausstellung von Zeichnungen der Holländischen und Vlämischen Schule abgehalten, welche nicht allein sehr vielen Kunstliebhabern, sondern auch manchem Kunstgelehrten viel Neues geboten hat. Es waren schöne Zeichnungen von Goltzius, Rembrandt, Brouwer, Adr. van Ostade u. a. ausgestellt.

Nächstens findet in **Leiden** eine Ausstellung von Werken des bekannten holländischen Secessionisten Jan Toorop statt. Es sind dieselben Werke, welche kürzlich in Wien ausgestellt waren.

Im **Rotterdamer** »Kunstkring« eine besonders sehenswerte Ausstellung von Zeichnungen des Heuricus, Erinnerungen von dessen Studienreise nach Tunis, fast ausschliesslich Pastellbilder, welche durch kräftige Zeichnung und leuchtende Farben hervorragend sind.

Berlin. Im *Kunstgewerbe-Museum* sind die *Neuerwerbungen* des letzten Jahres ausgestellt. In erster Reihe steht ein *Cylinderbureau*, Arbeit von Riesener, in Paris um 1770 aus Acajou-Holz mit Beschlägen von Goldbronze, ein Werk von edelster Einfachheit der Formen mit Schmuckteilen von höchster Vollendung. Der Überlieferung nach aus dem Besitz des Königs Ludwig XVI. stammend. Ferner eine chinesische *Porzellanvase* in reichster Fassung von Goldbronze, Pariser Arbeit um 1750; ein italienisches *Spinet* mit eingelegter Arbeit Ende 16. Jahrhundert; ein Danziger Tisch und holländische Stühle des 17. Jahrhunderts. Unter den Metallarbeiten ist ein ganz ungewöhnliches Stück, ein *Thürklopfer* aus Goldbronze deutscher Arbeit, wahrscheinlich aus der Werkstatt von Peter Vischer in Nürnberg um 1530, ferner ein grosser italienischer Thürklopfer des 16. Jahrhunderts, von dem das Gegenstück sich in der Hofsammlung in Wien befindet. Ein Schrank voll erlesener *Porzellane*, darunter eine Gruppe des Tafelaufsatzes, den Friedrich II. an die Kaiserin Katharina von Russland schenkte und schöne Figuren süddeutscher Fabriken. Unter den Textilien ist ein grosser *Teppich*, Goldstickerei auf Sammet, türkische Arbeit des 16. Jahrhunderts, der seiner Zeit an den chinesischen Hof gekommen sein muss. Ferner zwei *Chorröcke*, die aus einer Deckenborte zusammengeschnitten sind, herrlichste Arbeit in Seide und Gold auf Sammet, Italien 16. Jahrhundert. Eine *Büste* aus Marmor, ein Feldherr aus der Familie Montecuculi, in mächtiger, sehr dekorativ behandelter Allonge-Perücke, Italien um 1700. Ferner sind Proben von farbigem Marmor ausgestellt, welche das Kaiserliche Generalkonsulat in Neapel eingeschickt hat. Bei dem Werte, welchen die deutsche Marmorindustrie und die deutschen Bauunternehmer auf schöne Marmorseiten legen, werden diese acht Platten, welche sämtlich aus Brüchen in der Nähe von Vitulano in der Provinz Benevent stammen, sicherlich von Interesse sein. Die Farben wechseln vom zartesten Perlgrau bis zum Tiefrot in reichster Äderung. Über die Bezugsquelle dieses Marmo di Vitulano findet sich eine Angabe bei den ausgestellten Stücken.

Hannover. In voriger Woche wurde hier der mit beträchtlichen Kosten errichtete Neubau des Provinzialmuseums eingeweiht.

VOM KUNSTMARKT

Aus den letzten Auktionen bei Rudolf Lepke in Berlin sind folgende Preise besonders bemerkenswert: Die Tilmann Riemenschneider'sche Statuette der heiligen Margareta brachte 1005 M., die schönen grossen Louis XVI.-Bronzevasen 1000 M., das Louis XV.-Krystallflacon 1140 M.,

die Louis XVI.-Kandelaber 740 M., zwei feine Altmeissener Teller 955 M., ein Altmeissener Theekessel 510 M., Berliner Tafelservice nach Schinkel's Entwurf 665 M., Altmeissener Schwanstatuette 700 M., kleine Renaissancetruhe 790 M., zwei Altmeissener Gruppen ›Die Musik‹ und ›Der Frühling‹ 685 M., Gobelin des 16. Jahrhunderts, Brautpaar 605 Mark, grosser flandrischer Gobelin mit der Darstellung ›Jakob bei Laban‹ 830 M., Altmeissener Porzellandose in Goldmontierung 705 M., französische Bronzegruppe ›Bacchanale‹ 550 M., Achatdöschen Louis' XV. 560 M., Nürnberger Becher des 16. Jahrhunderts 540 M., Louis XV. Necessaire 635 Mark, zwei persische Seidenteppiche 700 und 590 M., Buchsstatuette König August III. von Sachsen 550 M., grosser Tiroler Renaissanceschrank 705 M., Stammbuch mit feinen Aquarell-Miniaturen 420 M. — Ferner alte Bilder: 2450 M. erreichte ein durch Reproduktion bekannt gewordenes Bild ›Christus und Johannes als Kinder in einer Landschaft‹ gezahlt, welches aus dem Atelier des P. P. Rubens stammen und nach Ansicht verschiedener Autoritäten unter Beihilfe des Meisters gemalt sein soll. Das Bild kommt in verschiedenen Wiederholungen von Rubens und seinen Schülern vor, unter anderen auch in den Galerien von Berlin, Schleissheim und Genua. Eine mythologische Darstellung von Jan Breughel und H. van Balen ›Ceres in einer Landschaft am Meeresufer, von Amoretten und Faunen umgeben‹, ging für 1500 M., und ein männliches Porträt von Anton van Dyk für 1005 M. fort. Ein Blumenstück von Jan van Huijsum brachte 800 Mark, die ›Badenden Nymphen‹ von Ch. M. E. Dietrich wurden mit 775 M. bezahlt, eine ›Mondscheinlandschaft in Holland‹ von A. v. d. Neer brachte 725 M., ein Küchen-Interieur von David Teniers 710 M. Eine dem Salvator Rosa zugeschriebene Landschaft mit dem Monogramm des Künstlers und der Jahreszahl 1650 erzielte 490 M., eine Genrescene, bezeichnet ›W. 1661‹ ging für 510 M., ein männliches Porträt von Barth. v. d. Helst für 450 M. und eine Landschaft von John Crome für 470 M. fort. Zwei Porträts aus der niederländischen Schule mit der Jahreszahl 1605 brachten zusammen 505 M. (Die Meisternamen aus dem Katalog übernommen.)

Kunstauktion von Hugo Helbing in München, am 6. März und folgenden Tage. Der soeben ausgebene Katalog weist eine reiche Sammlung von Kupferstichen und Holzschnitten des 15. bis 17. Jahrhunderts (Schongauer, Dürer, Lukas v. Leyden, Beham, Aldegrever, Rembrandt u. a.), ferner eine grosse Kollektion von Handzeichnungen alter Meister, in der die besten Namen vertreten sind, und schliesslich zahlreiche, meist französische und englische Schabkunstblätter und Farbendrucke des 18. Jahrhunderts.

Versteigerung bei Rudolf Bangel in Frankfurt a. M. Am 24. und 25. Februar werden Gemälde meist älterer Meister aus dem Nachlasse von Emil Jeidels in Frankfurt a. M. versteigert.

VERMISCHTES

Zur Geschichte des Münchner Königsplatzes bringt Dr. Heinrich Bulle in Hugo Helbing's ›Monatsberichten über Kunstwissenschaft und Kunsthandel‹ (Jahrgang 2, Heft 1) interessante Mitteilungen, die sich vor allem auf eine in der Maillingersammlung gefundene Planskizze Klenze's gründen. Aus dieser Skizze und aus anderen gleichzeitigen litterarischen Äusserungen geht hervor, dass Ludwig I. und sein Architekt sich ursprünglich die drei Monumentalbauten des Königsplatzes nicht in ihrer jetzigen Isoliertheit, sondern durch Gebäude — sogar Privathäuser — eingerahmt und die so nach drei Seiten fest umgrenzte Fläche des Platzes mit Brunnen geschmückt gedacht haben. Dass, abweichend von jener ersten Skizze, später die einrahmenden Gebäude teilweise sogar direkt an die heute vor uns stehenden Bauwerke anstossen sollten, verraten jetzt noch die beiden Nebenseiten der Glyptothek, deren Gliederung durch je zwei völlig glatte Felder unterbrochen wird, an welche die projektierten Flügelbauten angefügt werden sollten. Aus diesem historischen Rückblick entwickelt Dr. Bulle ein interessantes Zukunftsbild, wonach der Königsplatz im Sinne einer antiken Agora mit Säulenhallen umschlossen, mit Statuen geschmückt, ein prächtiges, rhythmisch gegliedertes und feierlich harmonisches Ganzes darstellen würde. Künstler, wie Fr. v. Thiersch und Ad. Hildebrandt, sind derartigen Plänen, mit denen sich eventuell eine Lösung verschiedener Museumsfragen verbinden liesse, schon früher mit Interesse näher getreten. Dass diese Pläne jetzt eine historische Begründung erhalten, erhöht natürlich ihre Bedeutung.

Ein treffendes Wort hat neulich Franz von Lenbach gesprochen, in Beantwortung einer Rundfrage über ›München als Kunststadt‹. Er sagt nämlich: ›Wenn Sie meine Ansicht veröffentlichen, so bitte ich Sie, vor allem zu betonen, wie abscheulich es sei, die Kunststädte gegen einander aufzuhetzen . . . Aber — es ist ganz gleichgiltig, ob eine Stadt Kunststadt ist oder nicht, denn nicht die Kunststadt macht die Kunst, sondern die Künstler!‹ Diesen sehr richtigen Ausspruch wollten wir hier nur verzeichnen, im übrigen aber möchten wir von den Ergebnissen der Rundfrage keine Notiz nehmen; uns ist diese allerdings sehr ›moderne‹ Art der Meinungssammelei höchst unsympathisch.

Marie v. Ebner-Eschenbach's freundliche Züge sind aufs neue künstlerisch verewigt worden. Das soeben in Wien ausgestellte Bild ist von Marie Müller geschaffen worden, der Schwester des verstorbenen Orientmalers Leopold Müller, und wird von einigen Kennern als das beste Bildnis der Dichterin bezeichnet.

Von der Sammlung ›Berühmte Kunststätten‹ erscheinen in den nächsten Tagen zwei Bände in neuer Auflage. Nämlich *Rom in der Renaissance von Dr. E. Steinmann* und *Pompeji von Prof. Dr. R. Engelmann.* Steinmann's Arbeit hat in der neuen Auflage wesentlich an Abrundung gewonnen durch Angliederung eines Kapitels über die Zeit Leo's X., die in der ersten Auflage nicht mit einbegriffen war; auch sonst hat der Verfasser das ganze Buch vollständig durchgearbeitet. — Dagegen konnte sich Engelmann auf eine Durchsicht beschränken; die Neuauflage seines Pompeji zeigt als wesentliche Veränderung nur die Beigabe eines genauen, farbigen Stadtplanes.

Inhalt: Pariser Brief. — Versteigerung der Sammlung Hayashi. — Frizzoni, La Galleria Morelli; Wilpert, römische Katakomben. — Berlin, Kunstgeschichtliche Gesellschaft. — Ausgrabungen in Civitacastellana; Neues Exemplar von Leonardo's Madonna in der Grotte. — Wiederherstellung der Kirche zu Schwarz-Rheindorf. — London, Sidney Cooper †. — Eisenmann und Petersen ausgezeichnet; Rücktritt von Ende und Graf Görtz. — Dr. Hugo Raussendorff-Stiftung; Friedrich Eggers-Stiftung. — Freiburg, Universitätsneubau; Amsterdam, Schlossneubau. Paris, Gavarni-Denkmal. — Dresden, Böcklinausstellung; verschiedene holländische Ausstellungen; Berlin, Kunstgewerbemuseum; Hannover, Provinzialmuseum. — Auktionen bei Lepke, Helbing und Bangel. — Neues über den Münchner Königsplatz; ein Ausspruch Lenbach's, ein neues Bild von Ebner-Eschenbach; Sammlung ›Berühmte Kunststätten‹.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann,* Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.,* Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

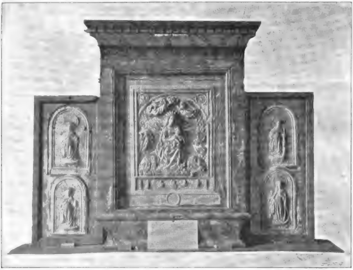
Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 17. 27. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EIN WERK VON JODOCUS VREDIS,

des fast gänzlich vergessenen Künstlers, Kartäuser-Mönchs aus dem Kloster Weddern bei Dülmen in Westfalen, soll hier einmal zur Geltung gebracht werden.



Hausaltar von Jodocus Vredis. Osnabrück, Museum. Mittelstück 111 zu 72 cm, Flügel je 77 zu 36 cm

Auf der Kunst- und Altertums-Ausstellung 1879 zu Münster in Westfalen lenkten zwei herrliche Thonreliefs die Bewunderung der Beschauer auf sich und eifrig forschte der Gymnasiallehrer Wormstall in Coesfeld nach dem Schöpfer dieser eigenartigen Kunstwerke. Seinem Fleisse ist es auch gelungen, uns ein höchst anziehendes Bild des hochbegabten Künstlers zu entrollen. (Siehe: Jodocus Vredis und das Kartäuser Kloster Weddern. Münster, Heinr. Schöningh, Buchhandlung.)

Jodocus wurde zu Vreden, einem kleinen Städtchen in Westfalen, geboren; sein Geburtsjahr ist uns nicht bekannt, doch mag es zwischen 1470 bis 1480 gewesen sein. Seine Eltern waren schlichte Bürgersleute und hiessen Pelsers. Um 1500 trat Jodocus in das Karthäuser Kloster Weddern ein und scheint nach dem Namen seiner Geburtsstadt den Namen Jodocus

Digitized by Google

Vredis geführt zu haben. Er starb als Prior des eben genannten Klosters im Jahre 1540. Von seinen Kunstwerken sind uns noch einige erhalten, die man mit Bestimmtheit als die von ihm verfertigten bezeichnen kann, sie tragen nämlich die Signatur des Künstlers.

Seine Hauptthätigkeit scheint der Künstler in den Jahren 1500 bis 1531 entfaltet zu haben, da er zu der Zeit als Mönch in der Kartause weilte. Soviel uns bekannt, sind drei seiner grössten Reliefs bis auf uns gekommen. Eins derselben befindet sich im bischöflichen Museum zu Münster, ein anderes im kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin und ein drittes, und zwar das vollständigste, im Museum zu Osnabrück (s. d. Abb.). Während die zwei erstgenannten nur aus einem Mittelstück bestehen, nämlich aus einer Madonna im Rosenhag, ist das letztgenannte ein Flügelaltar, nämlich die Madonna im Rosenhag als Mittelstück und je zwei Heiligenfiguren auf den Flügeln. Das Mittelstück stellt die Herz und Gemüt des Beschauers wunderbar lieblich anmutende Madonna im Rosenhag dar. Maria, das Jesuskind auf dem Schoss haltend, sitzt in geflammter Strahlenglorie auf der Halbkugel, die Mondsichel kommt unten an ihrem Kleide zum Vorschein. Über ihrem Haupte halten zwei lang bekleidete Engel eine Krone. An der rechten und linken Seite Mariae ist ein Engel. Der zur Rechten trägt ein Spruchband mit Noten und den Worten: »Ave Domina Angelorum«, der zur Linken zeigt die Worte: »Ave Regina Coelorum«. Unten rechts an der Halbkugel ist ein Blumenkübel, aus dem üppige Rosen hervorwachsen, links sieht man eine landschaftliche Zeichnung. Der freie Raum ist mit stilisierten Wolken und Sternchen ausgefüllt; über den kronetragenden Engeln spannt sich ein Halbbogen. Das ganze Mittelbild wird von Leisten rechtwinklig umgeben. In den oben sich bildenden zwei Winkeln steht, umgeben von Rankenwerk, in einem runden Medaillon je ein Evangelistensymbol, Adler (rechts) und Engel (links). Unter dem Bilde ist eine Leiste mit sieben kleinen Heiligenfiguren. — Das Ganze wird an drei Seiten eingefasst von einer Leiste, welche einen lateinischen Hexameter zum Lobe der Gottesmutter enthält. Den Abschluss unten bildet ein Streifen mit Medaillon in der Mitte und dem Spruche memento mori. In dem Medaillon stehen die Buchstaben J. H. S., in Strahlen darunter die Meistersignatur Fr. Jodocus Vredis. — Die Flügel enthalten Figuren von vier Heiligen: rechts St. Barbara oben und Dorothea unten; links Lucia oben und Maria Magdalena unten, wie dieses auf der Abbildung zu sehen ist.

Der gebrannte Thon, aus dem das Altärchen gefertigt ist, hat eine weissliche Färbung und ist von mittlerer Härte. Das Relief ist gut erhalten, doch leider hat es einige Risse bekommen, ohne jedoch der Schönheit der Figuren oder Gesichter Eintrag zu thun.

Das hier beschriebene Stück stammt aus dem Besitze der Familie von Korff auf Sulthausen und ist von dieser seit drei Jahren im Osnabrücker Museum aufgestellt. Es befand sich in einer jetzt abgebrochenen Kapelle in Sulthausen wahrscheinlich seit 1619.

Einige kleinere Thonbilder befinden sich noch in Privatbesitz, doch ist bei allen nicht mit Bestimmtheit anzugeben, ob sie wirklich von Jodocus stammen, da nicht alle die Signatur des Meisters tragen.

H. S.

LONDONER BRIEF

Die gesamte englische Tages- und Fachpresse beschäftigte sich mit der, bei Gelegenheit der Vollendung der Monumentalwerke in der Siegesallee, und der Enthüllung der gemalten Glasfenster im Kunstgewerbemuseum Berlins zum Gedächtnis Kaiser Friedrich's und seiner Gemahlin gehaltenen Reden Kaiser Wilhelm's, als mit einem, auf dem Kunstgebiet nicht zu übersehenden, bedeutenden Ereignis.

Die »Morning-Post«, das konservativste, und dasjenige der grossen Morgenblätter, welches in nahester Beziehung zum englischen Hofe steht, sagt in einem »Kunst und Künstler« überschriebenen Artikel, den ich hier im Auszuge, ohne jeden Kommentar wiedergebe, folgendes: »Die Vollendung der Siegesallee in Berlin, welche dem deutschen Kaiser den Text zu einer seiner charakteristischen Reden lieferte, ist schon an und für sich eine höchst bemerkenswerte Thatsache, aber doppelt interessant für uns, weil das grosse Nationaldenkmal für die Königin Viktoria im Entstehen begriffen ist«.

Es folgt danach eine kurze Anführung der betreffenden Bildwerke in der Siegesallee unter Nennung der ausführenden Bildhauer. Der Schwerpunkt des Artikels findet sich in den nachstehenden Sätzen: »Der Kaiser ist der Ansicht, dass diese Künstler an Verdienst denen der italienischen Renaissance gleichzustellen, und dass die Berlin besuchenden Fremden von ihren Werken geblendet sind. Der Totaleindruck gewährt allerdings eine überraschende Neuheit und einige der Gruppen erheben sich sogar über das Niveau einer achtbaren Mittelmässigkeit, in der Hauptsache indessen wird uns nur ein gering inspirierter Realismus geboten. Das Beste an den ganzen Arbeiten erscheint uns das im einfachen Stil gehaltene dekorative Element. Aus Italien sind jedenfalls bessere Werke, aber auch aus Deutschland solche hervorgegangen«.

Auf Veranlassung des Kolonialministers Chamberlain wurde die gerade zur Zeit nicht besonders taktvolle Agitation in Scene gesetzt, um seitens Englands ein Shakespeare-Denkmal in Rom zu stiften. Wäre diese Idee in irgend einem anderen Augenblick als unmittelbar nach der Schenkung Kaiser Wilhelm's an die Stadt Rom, angeregt worden, so hätte man dieselbe unbedingt freudig begrüssen können. Unter den obwaltenden Umständen sagt sich aber alle Welt, dass in der Hauptsache nur politische Motive vorliegen, um Shakespeare zu einem Standbilde in der ewigen Stadt zu verhelfen.

Nächst der Winterausstellung der alten Meister in der Königlichen Akademie bildet das bedeutendste Ereignis auf dem hiesigen Kunstgebiet die Ausstellung in der »New-Gallery«, welche für ein Krönungsjahr in sehr passender Weise eine Sammlung von Porträts englischer Herrscher und ihrer Angehörigen, sowie bezügliche Reliquien enthält. Da diese Ausstellung eine ebenso vorzügliche, als auch eine sehr umfangreiche ist, so soll Ausführlicheres in nächster Zeit über dieselbe berichtet werden.

In Ryder Street Nr. 10 wurde ein neues Kunstinstitut, die »Ryder-Gallery« eröffnet, das sich besonders gut, durch eine Ausstellung von Werken Legros und Miss Almond Withrow's, in London einführte. Der erstere ist namentlich durch Radierungen, Zeichnungen und auch durch einige Gemälde vertreten, so unter anderen »Abendlandschaft«, »Flussscene«, »Gewitter«, »Motiv aus Burgund« und »Das

Heim«. Von den Radierungen erwähne ich »Gambetta«, »Die Dämmerung« und »Der Angler«.

Miss Almond Withrow ist eine ausserordentlich talentvolle amerikanische Malerin, die längere Zeit in München und Paris studiert hat. Porträts, aber auch Genrebilder und allegorische Sujets gelingen ihr vornehmlich gut. Zu den ersteren sind die Bildnisse ihrer Schwester Mary, der Gräfin von Rosslyn und ein Phantasieporträt zu rechnen. Die Künstlerin stellt häufig in der bekannten Kunsthandlung von Graves & Co., aber auch in vielen grösseren Städten Englands aus. Dasjenige ihrer Werke, durch welches sie die Gunst des englischen Publikums in hohem Grade erwarb, betitelt sich »Der Antiquar«, ein von Eugène Tily, durch Radierung mustergültig in Schwarz und Weiss übertragenes Ölbild. Dies sehr gangbare Blatt erschien im Verlage von Graves & Co.

Der bekannte Photograph F. Hollyer hat in der »Egyptian Hall« in Piccadilly eine Ausstellung seiner Platinotypen dem Publikum zur Ansicht geboten, die nicht nur sein künstlerisches Fühlen und technische Geschicklichkeit erkennen lassen, sondern auch um der reproduzierten Persönlichkeiten und Sujets willen doppelt interessant sind. Handelt es sich doch vor allem um die hier ziemlich vollständig vorhandenen Werke von Watts und Burne Jones. Auf diese Weise vermögen wir das gesamte Schaffen dieser beiden grossen Meister leicht zu übersehen. Wir finden ausserdem Porträts von Professor Joachim, George Richmond, Millais, Lawrence, Landseer, Dickens, Thackeray, Carlyle, Walter Scott, sowie endlich von Ruskin und Joshua Reynolds. Von den alten Meistern sind photographische Wiedergaben der Werke Botticelli's, Filippo Lippi's und Fra Angelico's vorhanden.

Vom Herzog von Devonshire wurde im »Victoria- und Albert-Museum« (South Kensington-Museum), einer der restaurierten und nach seinem Schlosse Hardwick, gleichfalls »Hardwick-Gobelin« benannter Teppich ausgestellt. Diese kunstgewerbliche Arbeit stammt wahrscheinlich aus dem 14. oder 15. Jahrhundert, und anerkannte Sachverständige behaupten, die betreffende Herstellung sei in England, andere nicht minder bewährte Autoritäten, sie sei in den Niederlanden erfolgt. Wie dem auch sein mag, die Thatsache steht fest, dass wir eines der schönsten bisher bekannten kunstgewerblichen Erzeugnisse dieser Art vor uns haben.

Sonderbare Umstände enthält die Geschichte der ganzen betreffenden Serie, von der aber zunächst nur der hier benannte Gobelin wieder hergestellt wurde. Jene bedeckten, aber vollständig zerschnitten, die Wände der Galerie im »Hardwick Castle«, dem längsten Saale eines Privathauses in England. Die Erbauerin desselben, Bess of Hardwick, liess die Gobelins in schmale Streifen zerschneiden, weil sie sich in dieser Form am leichtesten zur Wandbekleidung eigneten. Hier blieben sie circa 300 Jahre, bis kürzlich der Herzog von Devonshire mit einem Gobelin den Versuch machen liess, die Stücke zusammenzusetzen und schadhafte Stellen auszubessern, sowie ganz fehlende zu ersetzen. Das Vorhaben gelang glänzend.

Die Farben des 35×15 messenden Gobelins sind in schönem Rot, Braun, und in vielen Schattierungen von Blau gehalten. In der Mitte steht ein mit zwei Zugbrücken versehenes Schloss, nicht weit entfernt von einem Hafen, in dem verschiedene Schiffe vor Anker liegen, darunter eins mit englischer Flagge. Ausserdem sind in dem Muster die verschiedenartigsten Jadgen abgebildet.

In der »Fine Art Society« findet eine Kollektiv-Ausstellung der Werke der verstorbenen Kate Greenaway statt, die im Sinne Walter Crane's der Jugend soviel sinnige und gemütvolle Bilderbücher schenkte. Der zu früh Dahingeschiedene war eng mit Walter Crane befreundet.

Ausserdem befand sich in demselben Kunstinstitut eine Sammlung von Aquarellbildern Collins', die für uns besonderes Interesse deshalb darbot, weil der Künstler alte deutsche Städte und solche Scenen darin vorführte, die mit der Geschichte Martin Luther's zusammenhängen. So unter anderen: Worms, Erfurt, Wittenberg, Koburg, Nürnberg, Eisenach und Rothenburg. Einzelne Häuser mit ihren alten Höfen und dekorativen Zuthaten sind meisterhaft dargestellt.

Hinsichtlich des früher von Lord Leighton, dem verstorbenen Präsidenten der Akademie, bewohnten prachtvollen Hauses bestehen vielfach irrige Meinungen. Die städtischen Behörden Londons haben bisher trotz der erfolgten Schenkung die Übernahme des Hauses wegen den ausserordentlich hohen Unterhaltungskosten abgelehnt. Besonders sehenswert ist die arabische, mit den kostbarsten altpersischen Kacheln bedeckte Halle. An den Wänden der anderen Zimmer hängen Bilder, Skizzen, Zeichnungen und Radierungen Leighton's. Vor kurzem fand daselbst eine Ausstellung bedeutenderer Werke des Meisters statt. Der König hatte zu diesem Zwecke gesandt: »Cimabue«, Sir Cuthbert Quilter »Cymon and Iphigenie« und Sir Bernhard Samuelson »Herkules kämpft mit dem Tode über den Körper von Alcestis«.

Aus den Berichten der »National Portrait Gallery«, diesem volkstümlichsten Kunstinstitut Englands, sind als die wichtigsten Neuerwerbungen folgende zu bezeichnen: Porträt von Bunyan, Autors des in England so hochgeschätzten Buches »Pilgrim's Progress«, gemalt 1685 von Thomas Sadler. Ausser diesem Porträt ist nur noch eine einzige Bleistiftzeichnung, Bunyan darstellend, im British Museum vorhanden. Ferner »Die Gräfin von Klessington«, die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts einen Hauptanziehungspunkt für litterarische Berühmtheiten bildete. Dies Porträt ist von Alfred E. Chalon gemalt. Eine kolorierte Bleistiftzeichnung des Porträts von dem berühmten Redner und Staatsmann »Charles James Fox«. Das Selbstminiaturporträt des Landschaftsmalers »W. Müller« (1812 bis 1845). Der Landschafter »Richard Wilson«, eine alte Kopie nach Raphael Mengs. Alsdann ein Bildnis des berühmten Schauspielers »Charles John Kean«. »John Gerard«, Arzt und Naturforscher (1548—1612), Verfasser des von Büchersammlern ausserordentlich hoch bezahlten Werkes »Herball«. Brustbild »Karl's II.« in Rüstung, ungefähr 1660 gemalt. »Charles Lamb« (1775—1834), von H. Meyer, augenscheinlich die Vorlage für den sehr verbreiteten Kupferstich.

Von dem Direktor der »National Portrait Gallery«, Mr. Lionel Cust, ist ganz kürzlich ein illustrierter, von der Firma Cassell verlegter Katalog der Galerie herausgegeben worden. Der alte, nicht illustrierte, aber vorzüglich geordnete und heute noch als amtlicher Nachweis dienende Katalog wurde seinerzeit von unserem Landsmann, Sir George Scharf, verfasst, der als der grösste Porträtkenner in England bekannt war.

Von anderen neu erschienenen Werken ist zu erwähnen: »Hubert von Herkomer. A Study and a Biography by A. L. Baldry, London, George Bell & Sons«, ein für unsere kontinentalen Verhältnisse allerdings etwas teueres Buch, das 63 Mark kostet.

Die Familie der Miss Kate Greenaway hat Mr. M. H. Spielmann den Auftrag erteilt, ein Werk über das Leben und die Kunst der Verstorbenen zu verfassen. In der hierbei mitzuteilenden Korrespondenz sind Briefe der Kaiserin Friedrich, Ruskin's, Tennyson's, Caldecott's und anderer bedeutender Personen enthalten.

Allgemeine Verwunderung erregte es in London, dass in dem nunmehr beendeten »Dictionary of National Biography« die Namen zweier eng mit der Kunst verbundenen Personen in dem erwähnten Werke fehlen. Diese sind: Buchanan und J. Smith. Der erstere war anfangs Rechtsgelehrter, dann Bilderhändler und Verfasser des Buches: »Memoirs of Painting with a chronological History of the Importations of Pictures by the great Masters into England since the French Revolution«. J. Smith ist der Autor des bekannten »Catalogue Raisonné«. Beide haben durch ihr Kunstverständnis und Anregung dazu am meisten beigetragen, den enormen Bilderschatz in England anzuhäufen.

Unter den im Monat Januar und Februar dieses Jahres versteigerten Sammlungen erreichten besonders altenglische Kupferstiche sehr hohe Preise. Von der in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch den verstorbenen Mr. F. K. Say angelegten Kollektion brachten nachstehende Blätter, in der Auktion bei Christie am 15. Januar, die höchsten Angebote: Nach Reynolds: »Lady Bampfylde«, ganze Figur, von T. Watson, erste Publikation, 5880 M. Nach demselben »Mrs. Abington«, als komische Muse, von J. Watson, erster Plattenzustand, 2624 M. »Lady Betty Delmé«, gleichfalls nach Reynolds, von Val Green, zweiter Plattenzustand, 1800 M. »Lady Sarah Bunbury« (Sarah Lenox), von E. Fischer gestochen, 1840 M. Nach demselben, »Miss Kemble«, die Schauspielerin, von J. Jones, 1670 M. »Mrs. Sarah Siddons«, als tragische Muse, von F. Howard, 1176 M.

Eine wertvolle Kollektion alten Porzellans, gesammelt durch den verstorbenen Mr. J. O. London, brachte gleichfalls hohe Preise. Zu den am höchsten bezahlten Gegenständen gehörte ein schön gemaltes Sèvres-Service, ungefähr aus dem Jahre 1775 stammend, das 67200 M. erzielte. Ein Paar Chelsea-Vasen kamen auf 12000 M., und je nach der Güte der Objekte, wurden verhältnismässig ähnliche Preise bewilligt, so dass die ganze, aus 128 Nummern bestehende Sammlung mit rund 210000 M. bezahlt wurde.

Am 8. Februar wurde John Ruskin's, von Onslow Ford modelliertes Bildnis in Medaillonform in der Westminster-Abtei enthüllt. Ruskin ist dargestellt zur Zeit als er die »Modern Painters« schrieb. Es war das letzte Werk des Bildhauers Onslow Ford, dessen Nekrolog in Nr. 11 der »Kunstchronik« enthalten ist.

Über das seiner Zeit der Handlung Agnew entwendete Porträt der »Herzogin von Devonshire«, welches Mr. Pierpont Morgan für 500000 M. jetzt erwarb, hat sich das Dunkel insofern gelüftet, als der Übelthäter Worth kurz vor seinem Tode ein Geständnis ablegte.

O. VON SCHLEINITZ.

BÜCHERSCHAU

Herbert P. Horne, The story of a famous Botticelli »The Monthly Review«. Februar 1902. p. 133.

Der Verfasser dieser Studie teilt ein Dokument mit, welches über den ursprünglichen Standort des Gemäldes Botticelli's »Die Anbetung der Könige« Aufschluss giebt, das heute in den Uffizien bewahrt wird. Dieses schönste unter den Tafelbildern des Florentiner Meisters schmückte nicht, wie Vasari angiebt, den Altar zur Linken des Haupteinganges von S. Maria Novella, sondern den Altar zur Rechten, über welchem man heute Masaccio's Fresko der Dreieinigkeit erblickt. Das Dokument, welches Horne in dem Sepolcrario von S. Maria Novella entdeckte, giebt auch über die weiteren Schicksale des Magierbildes Auskunft, welches Fabio Mondragone, der Kammerherr des Francesco de' Medici aus der Kirche entfernte und in seinem Palast ganz in der Nähe aufstellte. Als der spanische Edelmann im Jahre 1575 in Ungnade fiel und Florenz verlassen musste, gelangte das Gemälde wahrscheinlich in den Besitz der Medici; jedenfalls kam es im Jahre 1796 aus der Villa Poggio Imperiale in die Uffizien. Gleichzeitig äussert der Verfasser seine Meinung über die Entstehungszeit des Gemäldes und der auf demselben angebrachten Porträts. Er lässt die Anbetung schon im Jahre 1476 gemalt sein und leugnet — wohl mit Unrecht — die allgemein anerkannten Porträts des Lorenzo und des Giuliano de' Medici. Den künstlerischen Wert des Bildes endlich stellt Horne so hoch wie es schon Vasari gethan, der nicht ansteht zu behaupten, dass Botticelli dieser Leistung die Berufung an den Hof Sixtus' IV. nach Rom zu verdanken hatte.

E. St.

Herbert P. Horne, The battle piece by Paolo Uccello in the National Gallery »The Monthley Review« Oktober 1901 (Nr. 13) p. 114.

Drei grosse Schlachtenbilder des Paolo Uccello, auf Holz gemalt, werden in der National Gallery in London, im Louvre und in den Uffizien bewahrt. Niemand hatte sich bis heute bemüht, diese Schlachtstücke zu erklären, niemand sich mit ihrer Herkunft und ihrem Zusammenhange beschäftigt. Herbert Horne giebt in seiner fleissigen Studie zunächst die Erklärung der einzelnen Kampfscenen, er weist nach, dass die drei jetzt getrennten Bilder ursprünglich zusammengehörten, und es ist ihm sogar gelungen, den Besteller und den ursprünglichen Standort der Gemälde festzustellen. Sie hingen, wie aus einem Inventar des Medici-Besitztums vom Jahre 1492 hervorgeht, im Schlafgemach des Lorenzo Magnifico, welches schon sein Vater Cosimo bewohnt hatte, im grossen Medici-Palast im Kirchspiel von San Lorenzo in der Via Larga (Palazzo Riccardi). Sie stellten, wie dasselbe Inventar uns wissen lässt und wie dann Horne sehr scharfsinnig weiter ausgeführt hat, die Schlacht von San Romano (1. Juni 1432) in ihren Hauptmomenten dar, nämlich das Gemälde in der National Gallery den Angriff des Niccolò da Tolentino; das Bild in den Uffizien den Rückzug der Sienesen; das Bild im Louvre den Angriff der Florentiner unter Micheletto Attendoli. Dank seiner tüchtigen heraldischen Kenntnisse ist es dem Verfasser im einzelnen gelungen, diese Erklärungen zu belegen: so kehrt der Waffenschmuck auf der Fahne des Niccolo da Tolentino auf dem berühmten Statuenbilde des Feldherrn im Florentiner Dom wieder. Auch in den Massen stimmen die Gemälde fast vollständig untereinander mit den im Inventar von 1492 gegebenen Massen überein. Einige neue Dokumente begleiten die kleine ergebnisreiche Studie, in welcher nur der Ausfall gegen die Direktion der National Gallery überflüssig erscheint und unangenehm berührt. Wir alle wissen, dass gerade im Museum am Trafalgar Square die Gemälde so schön und übersichtlich gehängt sind wie kaum in einer anderen Galerie Europas, und wir dürfen Galerie-Direktionen nicht für die Fehler verantwortlich machen, welche aus alten Katalogen in neue Auflagen mit herüber genommen sind, so lange sie nicht durch neue Forschungen berichtigt worden sind. Und wir zweifeln nicht, dass die schöne Entdeckung Horne's, welche leider an sehr entlegener Stelle gedruckt worden ist, in den Katalogen der Galerien, welche sie berührt, dankbarste Berücksichtigung finden wird.

E. St.

INSTITUTE UND KONGRESSE

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Sitzung vom 7. Februar legte Professor Petersen Zeichnungen eines altetruskischen Kuppelgrabes zwischen Quinto und Sesto Florentino bei Florenz vor, welches Eigentum des alten

Garibaldiners Major Garbi ist. Auf dem oben planierten Tumulus stand früher eine Festung, heute die Villa. Auf langer Treppe im Winkel steigt man in das bienenkorbförmige Grab hinab, welches — 10 Meter im Durchmesser und 5 Meter hoch — das grösste Grab dieser Art in Etrurien ist. Seines Inhaltes war es längt beraubt, als es vor Jahrzehnten entdeckt wurde. Die über der Thür eingeritzte Jahreszahl 1494 giebt vielleicht den Zeitpunkt der ersten Ausgrabung an. Dass Etruskische Gräber im Quattro- und im Cinquecento bekannt waren, können wir heute mit Sicherheit annehmen. Professor Petersen wies darauf hin, dass er schon vor Jahren den Beweis erbracht hatte, dass auch Michelangelo nach Etruskischen Wandgemälden gezeichnet hat. Professor Hülsen erläuterte eine merkwürdige Inschrift, deren Ergänzung ausnahmsweise auch dem Laien möglich sei. Dieselbe wurde vor kurzem beim Umbau des Klosters von S. Francesca Romana gefunden, welches bekanntlich als Forummuseum hergerichtet wird. Die Inschrift enthält unten in zwei vorne etwas verstümmelten Reihen die Buchstaben des Alphabets und darüber die Weihinschrift an den phrygischen Jupiter von Doliche. Professor Hülsen erläuterte diese und andere Inschriften mit einem Referat aus A. Dieterich's gelehrtem Nachweis, dass das Alphabet häufig als eine Art von Zauberformel gedient hat, ein Umstand, der sich nur aus dem Staunen barbarischer Völker über ein solches Mittel des Gedankenaustausches erklären lässt. Dr. Amelung legte eine Reihe von Serapis-Köpfen in Photographien vor und entwickelte ihre Grundzüge und Verwandschaft mit dem Zeuskopf von Otricoli. Er brachte damit den Nachweis, dass auch sie auf ein Werk des vierten Jahrhunderts zurückgingen und fand darin eine Bestätigung der allerdings ins fabelhafte verdrehten Ueberlieferung vom Ursprung des Serapis-Typus. Anschliessend an diesen Vortrag teilte Professor Lombroso eine ihm erst eben aus »Origenes gegen Celsus« bekannt gewordene Überlieferung mit, wonach Serapis zuerst in Naukratis dargestellt worden sei. *E. St.*

Rom. Für den Kongress ist zur Zeit noch nichts definitiv festgestellt als die kunstvoll ausgeführte »Tessera d'ingresso« (Eintrittskarte). Alles übrige ist noch mehr oder minder schwankend, doch wird wahrscheinlich der 16. April als Beginn der Sitzungen in Rom festgesetzt werden. Eigentlich sollte der Kongress am 21. April eröffnet werden. Der frühere Termin ist mit Rücksicht auf die deutschen Universitätsferien angenommen. Die Sitzungen werden etwa zehn Tage dauern, doch sollen die Kongressbesucher auch schon in Venedig und Florenz mit Festen begrüsst werden. Ausflüge, die den offiziellen Teil des Kongresses beschliessen, werden sich bis nach Neapel und Sizilien erstrecken. Die Vergünstigungen, welche den Kongressmitgliedern gewährt werden, sind nicht gering. In Rom werden ihnen die Staatssammlungen zwei Monate lang unentgeltlich offen stehen. Fürst Torlonia wird sehr wahrscheinlich die Villa Albano öffnen. Zwei Monate lang wird man auch in Italien — allerdings sicherlich nicht gerade angenehm — mit fünfzig Prozent Rabatt reisen. Die Beitrittskarte ist, wie bekannt, durch Einsendung von 12 Lire an das Centralkomitee in Rom zu erwerben. *E. St.*

WIEDERHERSTELLUNGEN UND FUNDE

Rom. Vor 12 Jahren war der Palazzetto der Farnesina de' Baullari in der Kunstgeschichte noch fast völlig unbekannt. Nur Letarouilly hatte den Palazzo »Linotte«, wie er ihn nach einem seiner letzten Besitzer nannte, in seinem Werk über die Gebäude Roms flüchtig behandelt. Heute haben wir über den anmutigen Palast der Hochrenaissance bereits eine eigene Litteratur. Domenico Gnoli (Arch. stor. dell' arte 1889 p. 393) nannte zuerst als Bauherrn den französischen Prälaten Thomas Le Roy und liess den Palast gegen das Ende der Regierung Leo's X. von Aristotele da San Gallo, dem Neffen Giuliano's, gebaut sein; G. Tomasetti (Bullettino della commissione archeol. comunale di Roma 1900, p. 321) gab die Münzen und Inschriften heraus, die sich ziemlich zahlreich bei der Restauration des Palazzetto gefunden haben; G. Clausse (Les San Gallo II, p. 169) suchte als Architekten Antonio da San Gallo nachzuweisen; G. Mollat endlich (Thomas Le Roy et le Palazzetto de la Farnésine à Rome, Rome 1902) schilderte eingehend auf Grund zahlreicher Dokumente die Geschichte des Erbauers der Farnesina und die wechselnden Schicksale des Palastes. Die Resultate aller dieser Forschungen gehen nicht sehr weit über das hinaus, was D. Gnoli uns schon vor langen Jahren gelehrt hat, und sie haben fast durchgehend seine Annahmen bestätigt. Die gefundenen Münzen tragen Wappen und Porträts der Päpste Innocenz' VIII., Alexander's VI., Julius' II. und Leo's X. Die entdeckten Inschriften besagen, dass Thomas Le Roy seinen Palast im Jahre 1523 baute: ME FIERI FECIT MDXXIII. Aber wie G. Mollat scharfsichtig ausgeführt hat, bedeutet das Jahr 1523 den Beginn des Baues und nicht das Ende, und da der Bauherr schon am 20. Oktober 1524 starb, so dürfte er den Palast nicht mehr bewohnt haben, den er in seinem Testament seinem Neffen Raoul hinterliess. Die seltsamen Klauseln dieses Testaments führten zahlreiche Prozesse herbei, die sich über mehr als ein Jahrhundert hinzogen und noch im Jahre 1683 nicht entschieden waren, als der Marchese Silvestri die Farnesina besass. Seit dem Jahre 1887 gehört der Palast, welcher zwischen dem Corso Vittorio Emanuele und dem Palazzo Farnese liegt, dem Municipio Roms und seine Restauration, welche dem Architekten Gui übertragen wurde, ist fast vollendet. Trotz der jahrelangen Arbeit und der hohen aufgewandten Summen hat die Restauration nicht ungeteilten Beifall gefunden. D. Gnoli, der zuerst die Geschichte des Baues klargelegt hat, erhob vor kurzem Protest gegen die nunmehr fast vollendete Wiederherstellung von Hof und Fassade des Palazzetto (La Tribuna, 30. Dezember 1901). Ob seine Vorwürfe berechtigt sind, mögen Berufene entscheiden. Jedermann aber wird sich freuen, dass der Stadt Rom einer der schönsten Paläste der Hochrenaissance erhalten geblieben ist, und dass seine Restauration zu so erfolgreichen Forschungen über seine Geschichte Veranlassung gegeben hat. *E. St.*

Dresden. Ein bisher unbekanntes, höchst interessantes *Jugendbildnis Ludwig Richter's* ist kürzlich im Ludwig Richter-Zimmer des Stadt-Museums zu Dresden aufgestellt worden. Es ist ein kleines Ölgemälde von der Hand seines Freundes Wilhelm v. Kügelgen, des Verfassers der berühmten Jugenderinnerungen eines alten Mannes, und zeigt den Meister im Alter von etwa 30 Jahren, mit frischem Gesicht und vollem, schwarzem Haar, bekleidet mit gelber Weste und rotem geblumtem Schlafrock. Das somit doppelt interessante Bild befand sich bisher im Besitz der hochbetagten Witwe Wilhelm von Kügelgen's und ist jetzt von ihrer Tochter, Fräulein Anna von Kügelgen in Stentz bei Zerbst, dem genannten Dresdner Museum überwiesen worden. — Es dürfte manchen interessieren, bei dieser Gelegenheit zu hören, dass in Dresden seit Jahren ein ansehnliches Gemälde von Ludwig Richter's Hand feil ist. Es ist das einzige, dem er in seiner Selbstbiographie eine längere Mitteilung widmet. Trotz mannigfacher Bemühungen des Besitzers, ein deutsches Museum für das Bild zu interessieren, und trotz des nicht zu hohen Preises findet sich kein Käufer für das interessante Gemälde. *o*

Über die Mailänder Leonardo-Entdeckung schreibt uns Herr Dr. Gustav Frizzoni:

Die »*Madonna unter der Felsgrotte*« nimmt bekanntlich unter den wenigen Gemälden *Lionardo da Vinci's* eine hervorragende Stellung ein. Es ist ein Werk, dessen Berühmtheit unter anderem auch schon in der unzähligen Menge mehr oder weniger alter und mehr oder weniger guter Kopien ihre Bestätigung findet.

Bis auf den heutigen Tag blieb man bei der Meinung, dass die beiden ausgezeichnetsten Exemplare des genannten Werkes die sind, welche in den Sammlungen des Louvre in Paris und der Nationalgalerie in London sich befinden. Die Frage, welches dieser beiden Gemälde dem andern vorzuziehen sei, hat schon Stoff zu vielen Diskussionen gegeben. Und diese trugen nicht wenig bei zu der Erkenntnis lionardesker Eigenheiten, die in dem der Sammlung Franz I. entstammenden Werke im Louvre sich uns offenbaren, und die an demselben noch deutlicher zu Tage treten würden, wenn die Direktion der Galerie sich nur entschliessen könnte, dieses berühmte Meisterwerk einer klugen und erfahrenen Hand anzuvertrauen, die sich die Mühe nehmen würde, das Gemälde von jenen Restaurierungen zu befreien, die bis zu seiner Übertragung von der Tafel auf die Leinwand (in der Zeit der Restauration) an demselben vorgenommen worden waren.

Aber mag dem nun sein wie ihm wolle. Plötzlich meldet sich ein dem Mailänder Gerichtskörper angehörender Gelehrter, der die künstlerische Welt durch die Mitteilung von einer merkwürdigen Entdeckung in Aufregung bringt. Es handelt sich um die Auffindung einer bisher unbekannten Madonna in der Felsgrotte, in der Pfarrkirche des bei Mailand gelegenen Dorfes Affori. Das Werk soll das Urbild von Lionardo's Madonna unter der Felsgrotte sein, und der Entdecker sucht seine Behauptung sowohl durch ästhetische Auseinandersetzungen, als auch dadurch zu bekräftigen, dass er sich auf ein Dokument aus dem Ende des 15. Jahrhunderts bezieht.

Diese Urkunde besteht in einer Botschaft der Maler Ambrogio de Predis und Lionardo da Vinci an den Herzog Ludwig den Schwarzen (Lodovico il Moro), in der sie ersuchen, dass die Schule von San Francesco in Mailand angehalten würde, ihren Verpflichtungen den beiden Künstlern gegenüber nachzukommen. Die Schrift wurde von dem Ingenieur Emilio Motta im Mailänder Staatsarchiv aufgefunden, und ist von ihm gegen Ende des Jahres 1983 im vierten Heft des 20. Jahrganges des lombardischen historischen Archives (Archivio Storico Lombardo) wörtlich veröffentlicht worden. Das Kunstwerk, von dem in der Urkunde gesprochen wird, ist ohne jeden Zweifel eine Madonna in der Felsgrotte mit zwei Engeln in einem Rahmen aus der Epoche, in der das Bild entstand. Der Wert des Ganzen ist auf achthundert Reichspfund (libre imperiali) taxiert.

Beschäftigen wir uns nun einige Augenblicke mit dem Inhalt der Urkunde, und sehen wir zu, welche Belehrungen wir aus ihr schöpfen können. — Vor allem giebt sie uns die Mittel an die Hand, festzustellen, welche Teile des Werkes von dem Meister selbst und welche von seinem Anhänger ausgeführt sind.

Aber sie giebt uns auch die Bestätigung dessen, was schon aus dem Gemälde im Louvre hervorgeht, nämlich dass »unsere genannte Darbietung, die von dem besagten Florentiner in Öl gemalt worden« (la dicta nostra dona facta a olio per lo dicto fiorentino), dieselbe ist[1]), während die beiden Engel[1]) in London in ihren Mängeln sich als ein Werk des de Predis dokumentieren.

Ein anderer Teil der Urkunde handelt von der Beschwerde der Maler über die karge Bezahlung, die sie von der oben genannten Schule erhielten, und von der Bitte, dass man sie entweder geziemend befriedige oder ihnen, den beiden vorstellig gewordenen Künstlern, das Bild zurück zu geben.

Man sieht hieraus also, dass die Lösung dieses Falles sich in der Weise vollzog, dass die Haupttafel (tavola principale) von dem Urheber zurückgezogen wurde, wie sich denn auch aus dem Texte der Urkunde ergiebt, dass die zur Festsetzung des Preises gewählten Kommissare dem Gemälde einen Wert von mehr als 25 Dukaten nicht zugestehen wollten, während die Bittsteller 100 Dukaten verlangten und sich darauf beriefen, dass andere Personen das Bild zu diesem Preise kaufen wollten.

Es ist also nicht zu bezweifeln, dass infolge der fühlbaren Preisdifferenz das Gemälde Lionardo zurückgegeben wurde. Und es mag wohl dasselbe sein, das später als ein Stück der Privatgalerie des Königs Franz I. von Frankreich figurierte, in dessen Diensten der grosse Künstler gestorben ist.

Da nun aber die alten Führer von Mailand von einer Madonna in der Felsengrotte, in der Kapelle der Schule in San Francesco sprechen, und dieses Bild dem Lionardo zuschreiben, so ist anzunehmen, dass das Original durch jenes in gleichen Dimensionen gehaltene, jetzt in London befindliche Werk ersetzt wurde, bis auch es veräussert worden, um schliesslich in England wieder aufzutauchen. Das Werk mag von Ambrogio di Predis aber nicht ohne Unterstützung Lionardo's gemalt sein.

Aus allem geht hervor, dass also nur der mit vergoldeten Relieffiguren geschmückte Rahmen gelegentlich der Zerstörung der Kirche zu Grunde gegangen ist. Wir sind dadurch eines kostbaren Werkes der dekorativen Kunst beraubt worden, das unter der unmittelbaren Leitung des grossen Florentiners entstanden ist.

Stehen nun aber die Dinge derart, so können die Unternehmungen, zu denen der Entdecker der Madonna in Affori mit einigen Anhängern sich anschickte, nur unbesonnene genannt werden. Seine Auseinandersetzungen, dass man es in dem von ihm entdeckten Bilde mit jenem in der genannten Urkunde erwähnten zu thun habe, sind nicht sehr beweiskräftig. Und seine masslose Bewunderung für die Vollendung des Werkes ist ausschliesslich eine Frage des Geschmackes, der wir, dem Sprichworte treu de gustibus non disputandum, nicht folgen. Die Freude über die Entdeckung hat sicher dazu beigetragen, einige leicht erregbare Gemüter in allzuschnellen Enthusiasmus zu versetzen.

Trotzdem ist aber das Gemälde ein durchaus beachtenswerter Gegenstand. Es ist zweifellos eine der besseren Kopien der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Man könnte sie fast eine zweite Ausgabe des Urbildes Lionardo's nennen, in der aber das durch und durch lionardeske Motiv des mit dem ausgestreckten Zeigefinger auf den gegenüber stehenden jungen Johannes deutenden Engels unterdrückt worden ist.

Es ist schliesslich leicht, in dem Werke ein gewisses luineskes Gepräge zu entdecken, das sich über das lionardeske ausgebreitet hat. Es offenbart sich in dem weichen

1) Der Verf. will sagen, dass das Gemälde im Louvre mit dem identisch sei, von dem in der citierten Urkunde die Rede ist. (Der Übersetzer.)

1) Gemeint ist hier wohl die Madonna in der Felsgrotte mit einem Engel und dem jungen Johannes in der Nationalgalerie in London. (Der Übersetzer.)

Antlitz der Madonna wie auch in der Landschaft. Jedoch kann man sich deshalb nicht für berechtigt halten, das Werk dem Luini selbst zuzuschreiben, bei dem man eine gewisse Herbheit der Formen und ein dunkles, undurchsichtiges Kolorit gewahrt.

Wir wissen denen, die einen Vergleich der drei Gemälde wünschen, keinen besseren Rat zu geben, als sich mit den von Braun in Paris aufgenommenen Photographien der Werke des Louvre und der Nationalgalerie in London, und mit der von Enrico Bonomi in Mailand (Galleria Vittorio Emanuele 80) in Affori aufgenommenen Photographie des hier in Betracht kommenden Gemäldes zu versehen.

NEKROLOGE

Hamburg. Der in ganz Deutschland geschätzte Glasmaler Karl Engelbrecht, dessen Leistungen auf der vorjährigen Karlsruher Ausstellung wieder viel bewundert wurden, ist am 12. Februar gestorben.

PERSONALIEN

Berlin. An Stelle des verstorbenen Provinzialkonservators der Provinz Brandenburg, Bluth, ist Landbauinspektor Büttner zum Konservator ernannt worden.

WETTBEWERBE

Dresden. Das Direktorium der *Hermann-Stiftung* hat beschlossen, aus den Zinsen des Jahres 1901 bis 1902 2000 Mark zu verwenden zur Herstellung eines Tympanon-Reliefs am Portal der Kirche zu Hainsberg bei Tharandt. Zum Wettbewerb werden stiftungsgemäss aufgefordert sächsische oder in Ausübung ihrer Kunst in Sachsen lebende selbständige Bildhauer. Die Entwürfe sind bis zum 15. März 1902 nachmittags 3 Uhr im königlichen Albertinum, Dresden, Brühl'scher Garten einzuliefern. Die Bewerbungsbedingungen sowie ein Umrahmungsmodell in Gips sind beim Kastellan des Sächsischen Kunstvereins in Dresden zu entnehmen oder zu bestellen. Nach auswärts werden nur Verpackungsspesen berechnet.

DENKMÄLER

Budapest. Die Jury für das in Budapest zu errichtende Denkmal der Kaiserin Elisabeth hat drei Arbeiten für gleichwertig erachtet, woraufhin sich das Denkmalskomitee entschlossen hat, jeder dieser Arbeiten einen vollen ersten Preis von 10000 Kronen zuzusprechen. Da aber das Ergebnis nicht endgültig befriedigt, so soll um den Ausführungsentwurf nochmals konkurriert werden. Die Bildhauer der drei gekrönten Arbeiten sind Zala, Strobl und Teles.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Dresden. Für die Königliche Gemäldegalerie in Dresden ist ein Gemälde von dem 1901 verstorbenen Dresdner Maler Friedrich Preller d. J. angekauft worden. Es stellt das Grab Mosis dar und ist für Preller's von der heroischen Landschaftsschule herstammende Naturauffassung charakteristisch. Das Bild war in der vorjährigen Internationalen Kunstausstellung zu Dresden ausgestellt.

Eine Berliner kunstgewerbliche Ausstellung plant der dortige Verein für deutsches Kunstgewerbe zur Feier seines 25jährigen Bestehens im November dieses Jahres. Man denkt an eine kleine Schau erlesener Stücke, für die ein besonderer architektonischer Rahmen zu schaffen wäre.

VOM KUNSTMARKT

München. Am 10. März und folgende Tage versteigert Hugo Helbing eine sehr umfängliche Sammlung von graphischen Blättern aller Techniken und Zeiten. Erwähnt zu werden verdient insonderheit die reiche Abteilung von Stadtansichten und historischen Porträts. Der Katalog umfasst rund 3000 Nummern.

VERMISCHTES

Rom. Die soeben erschienenen Kataloge von Domenico Anderson sind in diesem Jahre besonders reichhaltig. Der bekannte Photograph hat im vergangenen Frühjahr und Sommer Italien von Neapel bis Venedig durchstreift und weit mehr als tausend neue Aufnahmen gemacht. In Neapel beschränkte sich seine Thätigkeit auf die Gemäldegalerie im Museo Nazionale, die zur Zeit unter Venturi's Leitung vollständig neu geordnet wird — ein Umstand, welcher Anderson besonders günstig war, da er alle Bilder ohne Rahmen in günstigster Beleuchtung aufnehmen konnte. Die Zahl der Aufnahmen hier beträgt fast zweihundert, doch wurden sie fast durchgehend auf das Formato Normale beschränkt; nur einige Prachtstücke, wie Bellini's Transfiguration, Tizian's Porträts Paul's III. u. a. wurden in mezzofoglio und foglio hergestellt. — In Rom hat Anderson vor allem die umfangreichen Freskencyklen der Engelsburg aufgenommen, ausserdem Skulpturen, Mosaiken und Gemälde in S. Maria del Popolo, S. Maria in Trastevere, San Prassede, im Thermenmuseum (Sammlung Boncompagni-Ludovisi) auf dem Kapitol, in S. Trinità dei Monti, in S. Maria in Valcella, im Palast der Penitenzieri (Pinturicchio) und im Palazzo Colonna. In Grottaferrata hat er die Fresken von Domenichino photographiert. — Sehr fruchtbringend waren die Arbeiten Anderson's ferner im Veneto. Er hat in Venedig selbst, in Castelfranco, in Conegliano, in Padua, weiter in Vicenza und vor allem in Verona teils schon Vorhandenes ergänzt, teils umfassende Serien von Neuaufnahmen hergestellt, die sich vor allem auf Gemälde erstrecken. Besonders reichhaltig ist die Sammlung von Neuaufnahmen in Verona, welche die vornehmsten Gemälde aller Kirchen, des Palazzo Arcivescovile und des Museo Civico umfasst. — Mehrere Wochen unausgesetzter Thätigkeit hat Anderson endlich auf Bergamo und Umgebung gewandt und hier in der Accademia Carrara, im Dom, in Santo Spirito, in S. Bartolomeo und S. Bernardino, ferner in der Cappella Suardi in Trescore Ausgezeichnetes geleistet. Nur ist zu bedauern, dass ihm infolge früherer Abmachungen mit Lokalphotographen die Aufnahme der Sammlung Morelli noch nicht gestattet werden konnte. — In der Brera endlich hat Anderson seine Sammlung ergänzt, in der Ambrosiana vor allem an den Handzeichnungen der Renaissance-Meister gearbeitet und ausserdem in den Sammlungen Scotti und Trivulzio die besten Bilder photographiert. Auch in diesem Jahre noch denkt Anderson seine Thätigkeit auf Rom, Venedig und die Lombardei zu beschränken.

E. St.

Schülerwerkstätten für Kleinplastik errichtet am 1. April der Bildhauer Albert Reimann in Berlin.

Von Leonardo da Vinci's Anatomia ist soeben der zweite Band nach dem in Windsor aufbewahrten Manuskripte in heliographischer Faksimile-Nachbildung erschienen. Die Herausgabe ist von Giovanni Piumati und Theodor Sabachnikoff besorgt.

Inhalt: Ein Werk von Jodocus Vredis. — Londoner Brief. — Horne, Story of a Botticelli; Horne, Battle pièce by Paolo Uccello. — Rom, archäologisches Institut; historischer Kongress. — Rom, Palazetto der Farnesina de' Baullari; Dresden, ein unbekanntes Richter-Porträt; Über die Mailänder Leonardo-Entdeckung. — Hamburg, Engelbrecht † — Büttner, Provinzial-Konservator. — Dresden, Hermann-Stiftung. — Budapest, Elisabeth-Denkmal. — Dresden, Ankauf der Gemäldegalerie; Berliner kunstgewerbliche Ausstellung. — Münchner Kunstauktion. — Neuer Katalog von Anderson; Schülerwerkstätten für Kleinplastik; Leonardo's Anatomie. — Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.*, *G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 18. 6. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

BERLINER KUNSTAUSSTELLUNGEN

Die jüngst vergangenen Wochen haben uns eine Reihe sehr interessanter Ausstellungen gebracht. Eine der interessantesten war die im »*Künstlerhaus*«, in der des kürzlich verstorbenen *Carl Ludwig* künstlerischer Nachlass vereinigt war. Fast 150 Bilder waren es, und unter ihnen waren wenige, die nicht Freude und Bewunderung erregten. Der Eindruck, dass dieser Meister Zeit seines Lebens bedeutend unterschätzt worden ist, war zwingend. Er stellte gewöhnlich Landschaftsbilder riesigen Formates aus, Schilderungen aus der Welt des Hochgebirges, die zwar ihres Gegenstandes wegen Beifall finden konnten, die aber in künstlerischer Hinsicht nicht gerade viel sagten. Sie hatten meist etwas Konventionelles und entbehrten des Persönlichen, ohne das ein Kunstwerk nie etwas bedeutet.

Auch hier fehlten Bilder dieses Schlages nicht. Aber die Zahl kleinerer mehr oder minder sorgfältig durchgeführter Naturstudien überwog doch sehr stark. Der Maler scheint es ängstlich vermieden zu haben, diese wohl durchweg vor der Natur fertig gemalten »Studien«, die man als »Skizzen« im landläufigen Sinne nicht bezeichnen kann, der Öffentlichkeit preiszugeben. Es ist sonst bekanntlich eine eigene Sache mit der Veröffentlichung nachgelassener Werke eines Künstlers; oft genug hat der Verstorbene guten Grund gehabt, seine Arbeit zurückzuhalten, und die Fälle sind nicht selten, wo das Ans-Licht-Ziehen derartiger Schöpfungen an Pietätlosigkeit grenzt. Hier ist das Gegenteil der Fall. Denn gerade diesen kleineren Bildern ist, wenn auch nicht ohne Ausnahme, eine so prächtige Frische der Empfindung und des Ausdrucks, eine so hohe Leuchtkraft der Farbe, ein so tiefes Gefühl für Stimmung, ein solcher Blick für das Malerische und ein so feines poetisches Empfinden eigen, wie wir es nur von unseren besten Landschaftern gewohnt sind. Die verschiedenen kleinen Darstellungen der Marienburg waren im Gegensatz zu der umfangreicheren, die gegen jene ganz abfiel, besonders bezeichnend, und Schilderungen, wie »Wolkenstimmung bei Miltenberg«, »Alte Stadt am Graben« nahmen den Blick des Beschauers ebenso unwiderstehlich gefangen, wie das malerisch hingelagerte »Schwäbische Dorf am Fluss« und das lieblich gemütliche »Süddeutsche Städtchen«! Ja, in der That: es lebt vielmehr wirkliche Grösse in dieser »Bergkapelle in Völz«, in diesem »Dinkelsbühl«, in diesem einsamen »Kirchhof« diesem durchsonnten Naturausschnitt »Kastanienbäume bei Meran« und dem »Alten Parkthor«, als in jenen aufdringlichen und durchweg recht langweiligen Riesenbildern. Es scheint hiernach, als wäre auch Ludwig an dem Übertragen ins Grosse gescheitert, wie so viele, als wäre die Kraft und Frische, die er seinen Naturstudien einzuhauchen wusste, bei der licht- und luftlosen Atelierarbeit spurlos verloren gegangen.

Was sonst gleichzeitig im »Künstlerhaus« zu sehen war, verschwand fast völlig; nicht der Zahl, aber der Güte nach. Nur zwei Gemälde ragten noch hervor, *Müller-Schönefeld's* grosses dekoratives Gemälde »Abendklänge« und das Bildnis des bekannten Mitgliedes der Transvaalregierung Wolmarans von *Therese Schwartze*-Amsterdam. Das erstere fiel auf durch leuchtende Farbenpracht und kräftige Stimmung, und durch freilich nicht sehr eigenartige aber höchst anmutige Komposition. Vor einer grosszügig erfassten bergigen, bewaldeten Landschaft sind zur Seite eines steinernen Brunnenbeckens zwei weibliche Gestalten gruppiert, von denen die eine, in zarte Gewänder gehüllt, mit leichter Hand die Saiten einer Harfe rührend, dasteht, während die andere den leise schwellenden Klängen zu lauschen scheint. Der Maler hat in der That die tiefe Stimmung eines schönen Sommerabends in ebenso schlichter wie eindrucksvoller Weise zum Ausdruck gebracht.

Als Meisterwerk allerersten Ranges, ohne Zweifel eines der besten Porträts, die im Verlauf der letzten Jahre überhaupt gemalt sind, muss Therese Schwartze's Arbeit bezeichnet werden. In Auffassung der sympathischen Persönlichkeit, wie in Technik und Durchführung der Malerei zeigt sich die gleiche Sicherheit; im Ton und in der Farbe ist dies Bild voll Abgeklärtheit und Geschlossenheit; breit und kräftig ist der feine, geistreiche Kopf gemalt, und nicht minder lebensvoll als er wirken die Hände. Die Schwierigkeit, die der schwarze Gesellschaftsrock der malerischen Darstellung bietet, ist dadurch, dass er mit dem tiefblauen Vorhang des Hintergrundes, ohne doch zu verschwinden, zusammengebracht ist, glänzend überwunden.

Dass *Rodin's* Einfluss in der Plastik gefährlich zu werden beginnt, zeigte deutlich eine im übrigen höchst anregende Ausstellung bei *Keller & Reiner.* Sie vereinigte die Arbeiten von vier Bildhauern, unter denen *Medardo Rosso*-Paris, ohne etwa der bedeutendste zu sein, eben durch seine übertriebene Rodin-Nachtreterei besonders auffiel. Damit ist der Zweck dieses Künstlers aller Wahrscheinlichkeit nach vollkommen erreicht, denn irgend einen anderen, als dadurch aufzufallen, dass er etwas recht Unsinniges oder wenigstens ganz Unverständliches ausstellte, kann er bei diesen »Schöpfungen« wohl kaum im Auge gehabt haben. Was soll man sagen zu der Art von plastischem »Porträt«, die Herr Rosso unter dieser Bezeichnung vorführt? Er hätte ebenso gut »Ziegenbock« oder »Kanonenkugel« oder irgend etwas anderes als Titel wählen können! Man stelle sich vor, dass jemand einen Thonkloss hergenommen und ihm so ungefähr eine Form gegeben habe, die man mit vielem guten Willen als die eines Kopfes ansehen kann, dass er dann an diesem offenbar beinahe »schlickerartigen« Kloss da, wo das linke Auge sitzen könnte, eine Tiefe eingedrückt und eine geringe Wölbung herausgearbeitet habe, dann rechts flüchtig mit einem Striche im Flachrelief einen Nasenrücken angedeutet, das rechte Auge vergessen und sich im übrigen um seinen Thonkloss nicht weiter gekümmert habe, und man hat das, was Madardo Rosso ein »Porträt« nennt! — Im übrigen scheint dieser Bildhauer eine eigenartige Vorliebe dafür zu haben, Sachen, die noch in den allerersten Anfängen stecken, in Bronze oder anderem echten Material verewigen zu lassen. Er liebt besonders lachende Gesichter und man bemerkt an seinen Arbeiten dieser Art, dass er das flüchtige Leben wohl *künstlerisch* zu erfassen versteht. Aber die Vorliebe für eine so plötzliche und so überaus flüchtige Erscheinung beweist doch, dass sein *plastisches* Empfinden recht schwach ist.

Der »Impressionismus« hat überhaupt in der Plastik nur ein sehr geringes Recht. Hier ist eine scharfe Grenze der Kunst des Bildhauers gegenüber der des Malers. Auch der Russe Prinz *Paul Troubetzkoy* arbeitet sehr malerisch. Aber er überschreitet jene Grenze nicht. Von Rosso kann man sagen, dass er in seinen Arbeiten hier und dort angeborenes Talent zeigt und weiter nichts, bei Troubetzkoy sieht man ausserdem immer gereiftes Können. Ihm bleibt die Form stets die Hauptsache; er sieht die Dinge durchaus mit dem Auge des Bildhauers. Seine Werke haben etwas Skizzenhaftes, aber fast nie etwas Unklares oder Verschwommenes. Wenngleich der Künstler augenscheinlich in der Hauptsache das Genre behandelt, wie man an den trefflichen Darstellungen der sitzenden Dame, des Reiters, der »Kuh auf der Weide« und vor allem des russischen Einspänners sieht, so zeigt er doch immer einen starken Sinn für das Wichtige der Erscheinung, und seine Arbeiten sprühen von Leben und sind voll sprudelnder Frische. Er ist Kleinplastiker, aber er wird niemals kleinlich; auch die umfangreicheren Werke, die man hier sieht, wie »Mutter und Kind«, sind nur Kleinplastiken in grösserem Format, und eben wegen dieses Formates erscheinen sie daher weniger vollendet.

Ganz andere Wege geht der Wiener *G. Gurschner*, der eine kleine Zahl von Büsten und ebenfalls Kleinplastiken ausstellte. Er erstrebt die Vereinfachung der Form, er liebt die glatten Bronzeflächen, die klar und scharf von einander absetzen. Seine Bildwerke haben viel Anmut und Eleganz.

Das weitaus Bedeutendste aber, was jene Ausstellung enthielt, rührte von *Stephan Sinding*-Kopenhagen her. Mit aufrichtiger Freude konnte man hier feststellen, dass seine vor etwa acht Jahren in Berlin schon ausgestellte Gruppe »Zwei Menschen« die grosse Bewunderung voll verdiente, die sie seiner Zeit allgemein erregte, und dass sie von ihrem Reiz für uns nichts verloren hat. Gerade in der Plastik sind seit jener Zeit wieder starke Wandlungen vorgegangen oder sie haben sich vorbereitet, aber dies Werk wird sie, wie alles Klassische, siegreich überdauern. Es ist bei aller Anmut der Komposition, bei aller reinen Grösse und Ruhe etwas in dieser Gruppe, das sie — wahrscheinlich allen Zeiten — stets »modern« erscheinen lassen wird; überwältigend spricht aus ihr ein wahrhaft grossartiges Schönheitsempfinden.

Kaum etwas anderes, das Sinding hier noch bot, konnte sich mit ihr messen. Freilich die »Gefesselte Mutter«, diese schöne geschmeidige Gestalt, die knieend mit auf den Rücken gebundenen Händen dem Säugling die Brust reicht, kommt ihr nah; die geniale, poetische Idee ist mit ebenbürtiger Kraft ausgeführt, und so der Mutterliebe ein ergreifender Hymnus gesungen worden. — Die mit finsterem Trotz vor sich hinblickende, ihren toten Sohn im Arm haltende »Barbarenmutter« sagt weniger; sehr schön aber ist die stürmisch bewegte kleine Reiterfigur »Walküre«. In ihr, wie in der grausigen Holzstatue »Die Älteste ihres Geschlechts« kommt starke Stimmung zur Geltung; das grosse Werk »Mutter Erde« dagegen befriedigt nicht. Sinding hat hier seinen allerdings wohl unüberwindlichen Vorwurf nicht bezwungen; die Arbeit lässt kalt trotz mancher Feinheit der Durchführung.

Bei *Paul Cassirer* bot sich Gelegenheit, *Walter Leistikow* auf neuen Bahnen anzutreffen. Seine neuesten Grunewaldbilder erinnern zum Teil an französische Werke, die sie aber keineswegs erreichen. Er ist hier weder in der Wahl der Motive noch in ihrer Bewältigung so glücklich wie früher; wenn auch in der »Villa im Grunewald« die Sonne trefflich wiedergegeben ist, so scheint doch z. B. die Farbe des roten Daches für die Wirkung des vollen Lichtes zu schwach, und über dem Ganzen liegt eine gewisse Unruhe. Das Bild hat etwas Hartes, die Luft hier, wie in einigen anderen Bildern, etwas Bleiernes. Aber, dass Leistikow nicht ruht, vielmehr auf neuen Wegen Neues sucht, das ist doch erfreulich, und man darf gewiss sein, dass er auch neue Ziele finden wird. So ist schon hier die Schilderung des »Herbstes«, und die aus dunklen Bäumen hervorlugende »Villa im Park« (oder ist das ein älteres Werk?) voll Poesie und voll Stimmung.

Das Beste seiner Bilder war diesmal ein Bild aus Skandinavien, die »Skären«, ein Werk, das in grosszügiger, machtvoller Weise jene eigenartige nordische Landschaft schildert, und in dem die Darstellung des Wassers nicht weniger gelungen ist, als die der Luft und des fern in feinen Tönen verschwimmenden Horizontes.

Fritz von Uhde war mit ausgereiften Arbeiten auf dem Plan erschienen. Vor allem die »Modellpause«, in der uns die Modelle zu einer »heiligen Familie« ausruhend vorgeführt werden, ist voll tiefer Stimmung und Abrundung, und dies mit Kühnheit und Breite hingestrichene grosse Bild giebt einen neuen Beweis von der monumentalen Kraft des Meisters. Einige kleinere Porträtstudien, Kinderköpfchen, und eine herrliche Scene »Am Fenster« verstärkten den Eindruck seines grossen Könnens, während der Wert der Gesamtausstellung durch einige meisterliche Schöpfungen des grossen *Sisley*, unter denen die romantische »Strasse nach Versailles«, die poesievolle »Waldlisière«, und die »Umgebung von Marly« hervorragten, durch einen herrlichen »Studienkopf« *Leibl's* und einen wunderbaren älteren *Liebermann*, »Die Kinderschule«, sowie durch eine neue Kleinplastik *Gaul's*, zwei nebeneinander dahintrottende Schafe, noch erhöht ward.

Neben solchen Darbietungen verschwand die jüngste Ausstellung bei *Eduard Schulte* durchaus. Die *Münchener Graphiker*, unter ihnen der tüchtige *Heinrich Wolff*, der fein empfindende *H. Völkerling* und andere gaben zwar Ausgezeichnetes, und neben *Michael* und *Anna Ancher*-Kopenhagen, die wieder einige sehr gute Werke gesandt hatten, verdient ein schlichtes Porträt des kürzlich verstorbenen Professors Albrecht Weber von *Thea Schleusener*-Berlin rühmende Erwähnung. Vor allem indessen ragte *Heinrich Zügel's* gewaltiges Gemälde »Sauhatz« hervor, eine Darstellung voll malerischer Grösse und Feinheit, voll sprühenden, packenden Lebens. In übrigen aber wurden die Schulte'schen Räume durch die Gruppe »Jagd und Sport« ausgefüllt, und die erwähnten trefflichen Kunstwerke verschwanden fast ganz gegen die grosse Zahl ihrer Darbietungen, die abgesehen etwa von einigen Arbeiten *Friese's, Kuhnert's* und *Wagner's*, den Jäger und Sportsman vermutlich mehr interessieren, als den Kunstfreund. *PAUL WARNCKE.*

BÜCHERSCHAU

Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagniolo Buonarroti. Nach den Originalen des Archivio Buonarroti herausgegeben von Dr. *Karl Frey*. Berlin. Verlag von Karl Siegismund. 1899.

Von den etwa 600 Nummern umfassenden Briefen an Michelangelo, welche zum grösseren Teil noch niemals gedruckt worden sind, hat Frey in einem besonderen Bande 336 herausgegeben. Man hat ihm in Florenz für diese Veröffentlichung wenig Dank gewusst. Sonst in der Welt wird man diesen übel angebrachten Lokalpatriotismus der Florentiner Gelehrten wenig würdigen und dem Herausgeber der Gedichte Michelangelo's dankbar sein, dass er die Fülle seiner Erfahrung und den unermüdlichen Fleiss, welcher ihm eigen, auch auf die Herausgabe der Briefe an Michelangelo gewandt hat. Diese Briefe, welche vor allem Michelangelo's Aufenthalt in Florenz von 1516 bis 1526 in ein neues Licht rücken, geben über Lebensumstände, Arbeiten und persönliche Beziehungen des Meisters die wichtigsten Aufschlüsse. Leider fehlen wichtige Familienbriefe, und auch in der Freundeskorrespondenz bemerkt man grosse Lücken, weil Frey nicht Zeit fand alle Dokumente zu kopieren, die übrigens in wohlgeordneten Abschriften im Archivio Buonarroti vorhanden sind. Frey begleitet mit gewohnter Gewissenhaftigkeit die Briefe, soweit es nötig war, mit erklärendem Kommentar und giebt am Schluss des Bandes ein chronologisches Verzeichnis der Briefe, unter denen er besonders die noch nicht gedruckten zur Publikation ausgewählt hat. Nun wurden bekanntlich von Gotti, Symonds, Müntz u. a. zahlreiche Briefe aus dem Archivio Buonarroti im Auszug oder ganz publiziert. Da ist es zu bedauern, dass Frey sich nicht entschlossen hat, mit den ungedruckten Dokumenten die schon gedruckten in chronologischer Anordnung zu veröffentlichen. Der Wert seiner Ausgabe würde dadurch unendlich erhöht worden sein; es wären eben alle Briefe an Michelangelo, die wir nun auch heute mühsam an verschiedenen Orten suchen müssen, soweit sie der Forschung erschlossen, in einer Sammlung zusammengefasst gewesen. Das es nicht geschehen, ist umsomehr zu beklagen, als man sich nach Frey's Publikation in Florenz noch schwerer entschliessen wird, einen vollständigen Kodex der Briefe an Michelangelo herauszugeben. *E. St.*

Prof. Dr. P. Lehfeldt, Einführung in die Kunstgeschichte der Thüringischen Staaten. Jena. G. Fischer. 1900. 199 S. gr. 8°. Mit 141 Textabb. Preis brosch. 4 M., geb. 5 M.

Der unlängst verstorbene Herausgeber der »Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens« hat es unternommen, in dem vorliegenden Bändchen eine Ergänzung zu den von ihm seit 1888 herausgegebenen Inventaren zu liefern. Der Verfasser hat den Titel »Einführung in die Kunstgeschichte der Thüringischen Staaten« gewählt, und es vermieden, von »Thüringischer Kunstgeschichte« zu sprechen; mit Recht, denn einesteils hat Thüringen in der Kunstentwicklung nur eine bescheidene Stelle eingenommen, andererseits kam es dem Verfasser in erster Linie auf die heute noch in den thüringischen Staaten bewahrten Denkmäler an, und diese thüringischen Staaten umfassen heute teils weniger teils mehr Gebiet als in einer thüringischen, schliesslich von der sächsischen nie zu trennenden Kunstgeschichte behandelt werden müsste.

Das Buch trägt den Charakter eines Wegweisers durch die Inventare in stärkerem Masse als es für den Leser angenehm ist. Kurzen Einleitungen folgen zahlreiche, aber sehr knapp gehaltene Hinweise auf die einschlägigen Denkmäler. Das frühe Mittelalter bis zum Ende der romanischen Periode ist sehr kurz behandelt worden. Namentlich der Übergangsstil hätte eine eingehendere Würdigung verdient; entfaltet sich doch im 13. Jahrhundert in den dem eigentlichen Thüringen östlich und nördlich benachbarten Gebieten die Plastik und die Malerei zu einer Blüte, wie sie sonst in Deutschland nicht erreicht worden ist. Sehr mit Unrecht hat Lehfeldt von den eng zusammengehörigen Denkmalen der Malerei und Plastik dieser Periode jene dem romanischen, diese dem gotischen Stil zugewiesen.

Das Schwergewicht der Darstellung ist auf die Schilderung der Renaissance- und Barockperiode verlegt. Künstler-Individualitäten von grösserer Bedeutung treten eigentlich nur in der ersteren hervor, neben dem aus Franken gebürtigen Lucas Cranach der Architekt Nicolaus Gromann, Die Mehrzahl der Werke ist bescheideneren Charakters; erfreulich sind namentlich viele Arbeiten vorwiegend deko-

rativer Art. Leider giebt das Abbildungs-Material, das den »Bau- und Kunstdenkmälern« entlehnt ist und vorwiegend auf Zeichnungen beruht, oft nur eine ungenügende Vorstellung von den Originalen. *A. H.*

NEKROLOGE

Albert Bierstadt †. Bierstadt war 1830 in Solingen geboren, kam schon als kleines Kind nach Amerika, ging später zum Studium nach Düsseldorf und kehrte dann wieder in seine zweite Heimat zurück, wo er sich nach und nach einen beträchtlichen Namen gemacht hat. Er malte mit Vorliebe heroische Landschaftsbilder im Stile der alten Düsseldorfer.

Der Maler Felix Wichert ist, kaum 60 Jahre alt, in Berlin gestorben. Er stammte aus Tilsit und hat sich als Landschafter, Porträtist und Tiermaler bethätigt.

PERSONALIEN

Ludwig Beckmann, der Altmeister der Düsseldorfer Tiermaler, beging am 21. Februar in voller Schaffensrüstigkeit seinen 80. Geburtstag.

Graf Ferdinand Harrach, einer der angesehensten Maler Berlins, hat am 27. Februar seinen 70. Geburtstag gefeiert.

DENKMÄLER

Das Goethedenkmal in Rom ist nun endgültig Professor Eberlein übertragen worden. Dass davon die in Rom lebenden deutschen Bildhauer nicht erbaut sind, kann man ihnen nicht verdenken, um so mehr, als auch die deutschen Kunstfreunde mit einigem Missbehagen nach den bisherigen Denkmals-Leistungen Eberlein's sich vorstellen, in welcher Weise die deutsche Plastik für die Folge in der ewigen Stadt zur internationalen Schau gestellt wird. Dass aber, wie geschehen, eine Anzahl deutscher in Rom lebender Künstler einen förmlichen Protest in dieser Sache erlassen haben, wäre wohl als aussichtslos besser unterblieben; ganz abgesehen davon, dass es doch nicht recht schicklich ist, dem Kaiser Vorhaltungen darüber zu machen, bei wem er seine Geschenke anfertigen lassen soll.

Frederick Leighton hat jetzt in der St. Pauls-Kathedrale in London ein würdiges Denkmal erhalten, das der Bildhauer J. Brock geschaffen hat und durch Leighton's Nachfolger, Sir Edward Poynter, eingeweiht wurde.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Eine vorgeschichtliche Bildersammlung. Eine für die Kenntnis des vorgeschichtlichen Menschen höchst wichtige Entdeckung, eine ganze Sammlung von Tierbildern von dessen Hand, haben zwei französische Forscher, Dr. Capitan, Professor an der Schule für Anthropologie, und Abbé Breuil in der Dordogne gemacht. Die Ergebnisse ihrer mühevollen Forschungen teilte Dr. Capitan in der letzten Sitzung der Pariser Akademie mit. In der Dordogne in der Gegend von Eyzies befinden sich die »Grottes des Combarelles«, die einen 225 Meter langen, schmalen und dunklen Gang bilden; in einer Tiefe von 110 Metern zeigen sie eine sehr sorgfältige und mannigfaltige Ausmalung. 109 sehr klare Zeichnungen stellen folgende Tiere dar: ganze, nicht bestimmbare Tiere 19, pferdeähnliche 23, rinderähnliche 3, Bisons 2, Renntiere 3, Mammuts 14, Köpfe von Steinböcken 3, Köpfe von Soja-Antilopen 4, verschiedene Köpfe, besonders von Pferden, 36. Man hat ferner auch ein menschliches Gesicht zu erkennen geglaubt. Es sind mit schwarzen Strichen umrissene Zeichnungen, wie in der griechischen Vasenmalerei, aber meistens ist die Oberfläche vollständig mit rotem Ocker überzogen. Manchmal scheinen bestimmte Teile, wie der Kopf der Auerochsen, mit schwarz und rot überzogen gewesen zu sein, was eine bräunliche Färbung ergiebt. Bei einzelnen Tieren ist dagegen der Kopf schwarz und der hintere Teil bräunlich. Diese Kolorierung, eine wirkliche Freskomalerei, ist oft über die gezeichneten Striche hinaus angebracht; dann wieder sind die Striche auf der schon aufgetragenen Farbe gezeichnet oder durch Abschaben gewonnen. Manchmal hat der Künstler sich die Vorsprünge des Steins zu nutze gemacht, um bestimmte Teile des Tieres schärfer hervorzuheben. Diese Einzelheiten lassen sich besonders gut in der benachbarten »Font-de-Gaume-Grotte«, die nicht weniger reich an solchen Bildern ist, feststellen. Von den in dieser gefundenen 77 Tierdarstellungen sind: Auerochsen 49, unbestimmte Tiere 11, Renntiere 4, Hirsche 1, pferdeähnliche 2, Antilopen 3, Mammuts 2; dazu kommen noch einige geometrische und andere Ornamente. Dass diese Zeichnungen nicht etwa von Menschen unseres Zeitalters gemacht sind, ergiebt sich daraus, dass sie sich unter einer Stalagmiten-Schicht befinden, die das Werk von Jahrhunderten ist. Die dargestellten Tiere sind ferner deshalb aus früheren Jahrhunderten, weil Mammut und Renntier in Gallien nur im vorgeschichtlichen Zeitalter vorkamen. Zum erstenmal findet man auf Felsen Zeichnungen, die unbestreitbar Mammute darstellen; sie sind charakterisiert durch die sehr hohe Stirn mit Vertiefung in der Mitte und sehr gekrümmte Stosszähne, weiter sind sie gänzlich mit Haaren bedeckt und auch die Füsse sind bezeichnend. Der Rüssel ist bald gerade, bald nach rückwärts gekrümmt. Die Menschen, die diese Tiere gezeichnet haben (einige sind bis 2,50 Meter lang), waren Künstler von bewundernswerter Sicherheit. Die Ausführung ist so genau, dass man über die Bestimmung meist nicht zweifelhaft sein kann. Das Merkwürdigste der auf diesem ungeheuren Freskobild dargestellten Tiere ist ein Pferd, das bereits das demütige und ergebene Aussehen des dem Menschen unterjochten Tieres hat. Es ist das einzige Tier, dessen Körper mit Linien, Zeichen und rätselhaften Arabesken bedeckt ist.

(Tägl. Rundschau.)

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Wien. Die dreizehnte Ausstellung der *Secession* ist, nach der interessanten nordischen Episode der zwölften, wieder einmal ganz heimatlich. Wien und München sind die Hauptquellen. Freilich hat man einen wuchtigen *Böcklin* an die Spitze gestellt, die »Meeresstille« von 1887, aus dem Besitz des Herrn Ernst Seeger in Berlin, die vom Unterrichtsminister um 80 000 Mark für die moderne Galerie erworben ist. Obwohl etwas nachgedunkelt, ist sie ein Prachtstück Böcklin'schen Humors und Kolorits. Eine Tritonin mit zwei Babys begrüsst lebhaft den herantretenden Gatten, der einen Seehund hinter den Ohren gefasst hält. Es ist aber auch ein kapitales Stück Auswendigmalerei, man merkt dies besonders an dem grösseren Kinde, dessen Unmöglichkeiten selbst für Böcklin stark sind. Aber was verschlägt das? Das Bild ist so sehr ein Ganzes und in dieser Ganzheit so urkräftig, dass ihm kein Einzelfehler schadet. Wie O. Floerke (»Zehn Jahre mit Böcklin«) gerade in jenem Jahre 1887 vom Meister schrieb: »Es ist eine Freude, Böcklin jetzt im Atelier zu sehen. Nur noch giudizio. Wie er so vor seinen grossen Bildern steht und abwägt: welche Dummheiten muss ich stehen lassen, um Anderes, Wertvolleres zu erreichen?« Ihm kam es hauptsächlich auf ein lebensvolles Gegeneinander der

Massen und Farben an; in solchem »Kontrast« liege der letzte Sinn eines Kunstwerkes. Dabei sagt er, eben bei Floerke: »Der Seehund, o, der wird ganz schön apfelartig. Ich habe mal als Schuljunge so einen Tornister gehabt, der steht mir ganz vergnügt und lebendig vor Augen.« Und über das wundersame, in so vielen Seebildern Böcklin's auffallende Schaumgekräusel: »Wenn ich das Wasser male, dann kommt mir allerlei, so Spielereien, von denen ich nicht mehr weiss, wann ich sie gesehen habe, die mir aber geblieben sind.« Und das Ergebnis ist dieses herrlich mannigfaltige Wellenspiel, an dem ein Seemann nichts auszusetzen fände. Unter den Wiener Beiträgen zur Ausstellung ist die Landschaft am interessantesten. *Rudolf Alt*, der sein neunzigstes Jahr vollendet, hat noch eine grosse hellgrüne Landschaft, die er voriges Jahr in Goisern bei Ischl gemalt hat, mit jenem merkwürdig hingetüpfelten Baumschlag, durch den er diesmal sogar die leibhaftige Sonnenscheibe sehen lässt, deren Licht eine Baumkrone ganz in Duft auflöst. Der Urgreis geht noch auf modernistische Neuheiten aus. Ein anderes Bild Alt's, von 1873, zeigt das Pantheon in Rom, mit meisterlich menagierten Schattenmassen und dem vielen zierlichen Detail seiner damaligen Hand. Andere Landschaften sind von *Klimt, Moll, Siegmund, Myrbach, Tichy, Nowak* etc. zu erwähnen; von Klimt auch eines seiner duftigsten Damenbildnisse, in einer Flut perlgrauer Volants, deren hellere Säume sich phantastisch umherschlängeln, und ein Panorama »Goldfische«, wo der Zauber des Halbtages in Wassertiefen um goldene Fische und blanke Nixen spielt. Aus München ist besonders der jugendliche Verein »Scholle« zu nennen, mit Bildern von *Münzer, Fritz Erler, Eichler* und anderen, die jedem Leser der »Jugend« geläufig sind. Adolf Münzer's grosses Gartenfest, in sacht dahin schwimmenden Dämmerungsfarben, mit etwas zu kurzen stämmigen Figuren, erinnert an Zuloaga und über diesen noch an Velazquez; sein Bild »Ammen«, aus Paris, mehr an Roll in seinem grossen Grundsteinlegungsbilde. Der Künstler schwankt noch, steckt aber voll Üppigkeit. Erler's Triptychon: »Die Pest« ist mehr eine jugendliche Kraftprobe, in Gelb und Rot, von ganz verschiedenem Stil des Mittelbildes und der Flügel. Seine weisse Dame am schwarzen Klavier, dünn auf ein Brett hingefegt, ist weit interessanter, mit seinem viererlei Weiss, zu dem noch ein fünftes durch das Schwarz bricht. Eine Nische ist mit neuen Sachen von *Franz Stuck* gefüllt, die aber nichts Neues sagen. Chic-Köpfe von jener arrangierten Dämonik, die auch an Lenbach und Kaulbach denken lässt; dann eine neue Version seiner »Furien«, die nicht mehr als schwere Kolosse zu Häupten des Verbrechers schweben, sondern mehr Boden unter den Füssen haben, die Wucht des ersten Wurfes aber vermissen lassen; dann seine Beethovenmaske in Gips. Unter den plastischen Werken steht übrigens die marmorne Nietzschebüste von *Max Kruse* (Berlin) voran. In ihrer scharfen Hagerkeit, mit gewaltigem Schnurbart und weit vorschattenden Augenbrauen, Haar und Stirne steil zurückfliehend, jeder Zug wie elektrisch gespannt, ist sie eine schauerliche, tragische Erscheinung. Die Behandlung allerdings mehr zierlich. Von Professor *Hellmer* (Wien) ist der grosse Globus für Nikolaus Dumba (†) ausgestellt, der als Geschenk seiner Gattin zum siebzigsten Geburtstage dienen sollte. Den prächtigen Bronzefuss der Erdkugel, mit vier Figuren (»Elementen«), ist wohl die temperamentvollste Arbeit des sonst eher zahmen Künstlers. Eine gute Idee hat *Luksch* (Wien), indem er weibliche Porträtstatuetten in Terrakotta macht, deren farbige Glasur die Toiletten eigentümlich zur Geltung bringt. Eine neue Erscheinung in der Skulptur ist Fräulein *Ilse B. Conrat* (Wien), Schülerin van der Stappen's, an den auch ihre lebensgrosse Badende schon durch die gebückte, möglichst vielseitig wirkende Stellung erinnert. Der persönliche Accent in der Formbehandlung meldet sich noch sehr schüchtern. Eine stolze Frauenbüste der Dame lässt solchen eher erkennen, doch wird er hier zu gewaltsam festgehalten. Von neuestem Kunstgewerbe wären besonders Professor *Josef Hoffmann's* Versuche mit Neuformung von silbernem Tischgerät zu erwähnen. Man begegnet da manchem Zuge strenger Logik, doch ist die Auffassung zu blechmässig, um eleganten Käufern sympathisch zu sein. Interessant ist ferner ein Gobelin der Geschwister *Rothansl*, in der echten alten Technik, auf dem Handwebstuhl gemacht, was in unserer Gobelinrestaurierschule (unter Frau *Leopoldine Guttmann*) fleissig geübt wird.

Auch der jugendliche *Hagenbund* ist nun mit seinem neuen Heim fertig und hat es mit einer überraschenden Ausstellung eröffnet. An der Spitze des Bundes stehen *Goltz* und *Lefler*, der Architekt ist *Josef Urban*. Lefler und Urban haben vor fünf Jahren das erste »secessionistische« Damenzimmer in Wien ausgestellt, in der ersten Ausstellung Hofrat *v. Scala's* im Österreichischen Museum. Dies mag die moderne Richtung der Gruppe kennzeichnen. Der »Hagen« hat sich in einem Teile der städtischen Markthalle hinter dem Parkring eingemietet und dieses Eisengefüge in einen niedlichen Putzbau umgestaltet. An der Fassade fällt besonders ein halbkreisförmiges, farbiges Flachrelief von *Wilhelm Hejda* auf, das mit seinem Grün und Gelb wie ein Plakat weithin wirkt. Hejda macht solche Flachreliefs nach seiner eigenen Methode, bei der ein zehn- und zwölffaches Polieren der im Material gefärbten Hart-Stuckmischung wesentlich ist. Er hat auch schon für Mailand solche Arbeiten ausgeführt. Das Relief um den Rundbogen des Hagen-Portals stellt die gerüstete Pallas Athena vor, welche die Künste schirmt und von herzuströmenden Volk bewundert wird. Alles Figurale ist grün, die Luft orangegelb, Schmuck und Geräte Gold, mit farbigen Glas-Cabochons. Das Ganze ist in schwebend nuancierten Farben gehalten und sehr originell. In der inneren Ausstattung, die an Altwien (Biedermaier) anklingt, kommen frische Einfälle vor, z. B. die Verwendung von grossen messingenen Reissnägeln zur Befestigung von Teilen der Vertäfelung. Als Hauptstück dient das merkwürdige Bild: »Die vier Eismänner« des in Dresden lebenden Österreichers *Karl Mediz*. Vier derbe, lebensgrosse Figuren heben sich von heller Gletscherlandschaft ab. Sie sind in Loden gekleidet, mit groben Modeströmpfen und Bergschuhen, frisch vom Ast geschnittene Bergstöcke in den Händen. Alle diese Dinge sind mit äusserster Naturtreue Masche für Masche, Faden für Faden gegeben; jedes Härchen an der blossen Haut ist zu sehen und jedes Blümchen in der bunten Alpenmatte, auf der die Vier stehen. Diese Mikroskopie erinnert an den Naturalismus der ersten Präraffaeliten, eines Holman Hunt und Ford Madox Brown, aber sie stört nicht, denn sie verschmilzt vollkommen zum Gesamteindruck. Das Ministerium hat das Bild für die moderne Galerie gekauft. Unter den Wienern sind die Landschaften von *Witt, Ameseder, Kasparides, Konopa, Suppantschitsch* und *Hans Ranzoni* besonders hervorragend. *Germela* ist sehr geschickt im pariserischen Genre (spanische Tänzerinnen in Beleuchtungen à la Lunois), *Thiele* hat ein grosses Bild: »Die Helden«, mit lebensgrossen Akten, die trefflich studiert, aber zu zierlich gegeben sind, um ein inneres Bedürfnis nach Heroischem zu bezeugen. Sehr appetitlich sind die Porträts von *Ludwig Ferdinand Graf*, der das saubere altwiener Genre mit einer kühlen Modernität wiederzugeben sucht. Unter den Plastikern der Gruppe ist der Kleinmeister *Gurschner* obenan, der sich übrigens diesmal auch

an einem grossen Marmor versucht. Unter den Gästen sind noch die Tiermaler *Hayek* (Dachau) und *Hegenbarth* (München) zu loben; sie haben die Vorzüge der Zügel-Schule. *Ludwig Hevesi.*

Arnheim. Man ist hier bemüht, den Bau eines Museums für Kunst und Altertümer im Centrum der Stadt zu stande zu bringen.

Weimar. Die vom Enkel Friedrich Schiller's, Ludwig Freiherrn von Gleichen-Russwurm, hinterlassenen Aquarelle, Radierungen, Skizzenbücher und Studien sind nach dem letzten Willen des verstorbenen Künstlers in den Besitz des grossherzoglichen Museums in Weimar übergegangen.

Die Direktion des Suermondt-Museums in Aachen beabsichtigt für die Monate August bis Oktober eine Ausstellung alter Aachener Gemälde aus Privatbesitz zu veranstalten.

Die Münchener Secession hat ihre diesjährige Frühjahrsausstellung am 22. Februar eröffnet, sie umfasst rund 250 Nummern. In der plastischen Abteilung wird der Nachlass des zu früh verstorbenen Emil Dittler besonders auffallen.

VOM KUNSTMARKT

Ein Troyon für 7000 Pfund ist dieser Tage bei Christie in London verkauft worden. Der Preis wird als der höchste bezeichnet, der bisher in England für einen Troyon bezahlt worden ist; das Bild gehörte zur Sammlung William Waring, der es dem Künstler selbst mit 2000 Pfund bezahlt haben soll.

Eine bedeutende Gemäldeauktion findet vom 11. bis 13. März bei Rudolph Lepke in Berlin statt. Es handelt sich um den Besitz der Firma Fritz Gurlitt und um einige Nachlässe. Die besten Namen weist der reich ausgestattete Katalog auf.

Die Hofkunsthandlung von Amsler & Ruthardt in Berlin legt uns wiederum einen ihrer sorgfältig gearbeiteten, würdig ausgestatteten Kataloge vor (Nr. LXVI). Zum erstenmale in Deutschland wird damit eine in sich abgeschlossene Sammlung zur *Geschichte der Lithographie* zum öffentlichen Verkaufe gestellt. Der chronologisch geordnete Katalog beginnt mit hochinteressanten Original-Handschriften der *Familie Senefelder* und anderer der Erfindung der Lithographie nahestehender Personen; daran reihen sich die frühesten Versuche im Notendruck *(Carl Maria von Weber, André Offenbach)*, dann die ersten künstlerischen Versuche in München selbst und in *Berlin* durch *Wilhelm Reuter*, Zeichenlehrer der Konigin Luise, welcher 1803 dort die erste lithographische Anstalt gründete und 1804 in Gemeinschaft mit *Gottfried Schadow, James Genelli, Niedlich, Bolt, Hampe, Weitsch* u. a. Berliner Künstlern die »Polyantographischen Zeichnungen« herausgab. An diese Versuche, unter welchen bereits vorzügliche Blätter sich befinden, schliessen sich die eigentlichen Inkunabeln der Zeit bis 1821 an (Nr. 131—560). Hier möchten wir die sieben Münchener: *Hauber, Klotz, Mayerhoffer, Seidl, Wagenbauer, Warenberger* und *Winter* nennen, welche 1805—1807 die »Lithographischen Kunstprodukte« herausgaben, ferner *Falger, Hess, Mettenleiter, Mitterer, Quaglio, Rhomberg, Strixner* u. a. — In Berlin finden wir 1815 und 1816 die lithographischen Anstalten von *Klinsmann* und die des *Majors von Reiche* mit seinen Schülern, aus welcher später das Kgl. Lithhogr. Institut am Kriegsministerium hervorging. Auch in anderen deutschen Städten beginnen die frühesten Lithographischen Arbeiten bereits 1807, wie z. B. in Stuttgart mit *Schiller's Reiterlied* von *Ansfeld* und *Seele* bei J. G. Cotta. (Nr. 536). — Bei Nr. 561 gelangt der Katalog zur Blütezeit der Lithographie in Deutschland. Hier finden wir alle grossen und grössten Künstler der Zeit vertreten, ein Beweis, wie sehr von allen dieses bequeme, leichtwillige Ausdrucksmittel geschätzt und benützt wurde. Hervorragend vertreten sind *Theodor Hosemann* mit seinen entzückend liebenswürdigen, oft ganz leicht an die Karikatur streifenden Darstellungen aus dem täglichen Leben, seinen Soldatenscenen, seinen Illustrationsbildern, alle in Originallithographien, dann *Adolf von Menzel* mit fast hundert Nummern seiner wundervollen Arbeiten auf Stein, teils mit der Feder, teils mit Kreide gezeichnet, oder mit Pinsel und Schabeisen, woran sich noch über dreissig Nummern Holzschnitte reihen. Unter den österreichischen Künstlern nennen wir besonders *Kunike*, den Begründer der ersten lithograpischen Anstalt in Wien, ferner *von Aurach, Lanzedelly, Mössmer, Kininger, Fendi, Moritz von Schwind, die beiden Trentsensky, Maschek, Nepomuk Geiger, Höchle, Gauermann, Pettenkofer* u. a. Frankreich, das zweite Vaterland der lithographischen Kunst, ist in dem uns vorliegenden Katalog seiner grossen Bedeutung auch entsprechend vertreten. Zwei hochinteressante Blätter (1271, 1272) bilden den Anfang dieser Gruppe. Dieselben wurden 1806 und 1807 von zwei napoleonischen kunstliebenden Offizieren auf ihrer Durchreise in München bei Aloys Senefelder auf den Stein gezeichnet. Dann folgen 1273 und 1274, die beiden frühesten in Frankreich gedruckten Blätter von *Morel in Dijon*, beide datiert 1815, während man bisher die bei *Gabriel Engelmann* 1816 in Paris gedruckten Blätter als früheste französische Drucke ansprach. Nach dem Vorausgegangenen brauchen wir kaum zu sagen, dass in der nun anschliessenden Hauptepoche der französischen Lithographie alle Namen von Bedeutung vertreten sind, denen sich zum Schlusse die übrigen europäischen Länder anschliessen. Die Versteigerung beginnt am 20. März.

Eine amerikanische Bilderauktion. In der Mendelssohn-Halle in New-York wurde die Gemäldesammlung des Herrn E. F. Milliken versteigert, und dabei die höchsten Preise, die in New-York je gezahlt wurden, erzielt. Die 26 Gemälde der Sammlung realisierten 5200000 M. Die höchsten Preise waren: Tizian's »Porträt des Giorgio Cornaro«, früher in der Sammlung des Earl of Carlisle in Schloss Howard (169680 M., Käufer: Firma Durand Ruel, New-York); Corot's »St. Sebastian« (80500 M., Käufer: Cottier & Co.); Millet, Landschaft (33330 M.); Degas »Hinter der Scene« (24625 M.) und »Die Rennbahn« (20605 M.); Manet's »Fassade der Kathedrale von Rouen« (16160 M.), »Port de Boulogne« (28485 M.), »Der Raucher« (12525 M.); Daubigny's »Klippe zu Villerville« (22220 M.); Homer Martin, amerikanischer Künstler, »Westchester Hills« (21420 M.).

Bei Lepke wurden bei der Versteigerung der Gemäldegalerie A. W. folgende Hauptpreise erzielt: Eduard Hildebrandt's »Flachlandschaft am Weiher« (1850 gemalt und vom Künstler für sein bestes Bild erklärt) 8000 M.; Eduard Meyerheim, der »Strickunterricht« (1853 gemalt; durch Reproduktionen allbekanntes Bild) 6500 M.; Verboeckhoven, »Der Stierkampf« (1849) 5000 M.; Hans Gude, »Marine« (1873) 4020 M.

Amsterdam. Im Frühjahr veranstaltet die Firma Frederik Muller & Co. eine Auktion von mehreren wertvollen Bildern des verstorbenen Malers Jacob Maris.

VERMISCHTES

Eine monumentale Publikation über die Stephanskirche in Wien hält Professor Franz Wickhoff für ein dringendes Bedürfnis und wendet sich mit diesem Wunsche in der »N. Fr. Pr.« an die Öffentlichkeit. Er meint: »Nie-

mals könnte ein solches Werk erfolgreicher durchgeführt werden, als eben jetzt. Baurat Julius Hermann ist ein gründlicher Kenner der Kirche; wenn er an die Spitze eines solchen Unternehmens tritt, wird er seinen Namen dauernd mit der Geschichte der Kirche verbinden. Die Forchungen über die Kirche, die jetzt verzettelt veröffentlicht werden, finden eine Vereinigung; die Schätze an mittelalterlicher Plastik, jetzt völlig unbekannt, kämen an das Licht, und für Arbeit und Bethätigung wäre für Jahre hinaus gesorgt. Endlich wirkt ein solches Werk auch konservierend. Man zerstört nicht gerne, was man eben sorgfältig durchforscht, gezeichnet und beschrieben hat.« Die letzten Worte beziehen sich auf die Verschönerungspläne, die man derzeit mit dem Stephansdome vor hat und die den unmittelbaren Anlass zu Professor Wickhoff's Auslassung gegeben haben.

Der Kaiserpalast Diocletian's in Spalato soll — so besagt eine schier unglaubliche Zeitungsmeldung — vom österreichen Fiskus an private Unternehmer verkauft werden. Ob auf Abbruch oder um einer Variétébühne Platz zu machen (wie in Verona), wird dabei nicht gesagt. Jedenfalls wäre diese Methode die einfachste Lösung aller Schwierigkeiten der Denkmalspflege.

Zur Weltausstellung in St. Louis 1903 lädt die Zuschrift eines dortigen Landsmannes die deutschen Künstler ein. Nach seinen Mitteilungen zu schliessen, wird die Ausstellung in künstlerischer Beziehung nicht nur alle ihre Vorgänger übertreffen, sondern auch durch die Kauflust der Amerikaner die Beteiligung als sehr lohnend erscheinen lassen.

Zu Wandmalereien für den neuen Berliner Dom sind ausser A. v. Werner, der die Mosaikbilder der Seligpreisungen für die Kuppel entworfen hat, die Maler Lessing, W. Friedrich und A. Hertel berufen worden. Lessing wird Bilder aus der Apostelgeschichte für die vier grossen Zwickel unterhalb des Kuppeltambours malen, Friedrich die Decke über der Orgelempore mit drei biblischen Gemälden füllen und Hertel in dem oberen Umgang der zur Kaiserloge führenden Treppe neun Landschaften aus Palästina ausführen.

Ein germanisches Museum in Amerika wird gegenwärtig geplant und mit solchem Eifer betrieben, dass die Ausführung bestimmt zu erwarten steht. Die Harward-Universität zu Cambridge im Staate Massachusetts will das Museum errichten, das die Kulturentwickelung der germanischen Rasse in ihren Kunst- und Gewerbe-Denkmälern von den Tagen der Vikinger bis auf unsere Zeiten wiederspiegeln soll.

Inhalt: Berliner Kunstausstellungen von Paul Warncke. — Frey, Briefe von Michelangelo; Lehfeldt, Thüringische Kunstgeschichte. — Bierstadt †; Wichert †. — Beckmann, 80 Jahre; Harrach, 70 Jahre — Goethedenkmal und Leighton-Denkmal. — Vorgeschichtliche Bildersammlung. — Wiener Ausstellungen; Arnheim, Museum; Weimar, Gleichen-Russwurms Nachlass; Ausstellung in Aachen; Münchener Secession. — Verschiedene Versteigerungen und Bilderpreise. — Vom Stephansdom; Kaiserpalast Diocletian's zum Verkauf; Weltausstellung St. Louis; Ausschmückung des Berliner Doms; Germanisches Museum in Amerika. — Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 19. 20. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DAS NEW VORKER KUNSTLEBEN

VON CLARA RUGE IN NEW YORK

Noch mehr als für alle anderen Genüsse des New Yorker Lebens, ist die »Saison« für die Darbietungen der bildenden Kunst eine kurze und übermässig bedrängte; so dass, wer den gestellten Anforderungen gerecht werden will, sich durch die Genüsse, welche Oper, Theater, Konzerte, Gesellschaften und Kunstausstellungen bieten, kaum durchwinden kann. Daher die Oberflächlichkeit in allem, daher die Spaltung der Gesellschaft in so viele kleine Gemeinden, deren jede einer oder höchstens zwei Richtungen des Interesses folgt. Diese höchst unrepublikanische Klasseneinteilung, bei welcher für die bildende Kunst nur ein kleiner Bruchteil des Publikums übrig bleibt, ist einer der Krebsschäden unseres Lebens, welcher einer Durchdringung des Kunstgefühles in die weiten Schichten der Bevölkerung im Wege steht.

Im Oktober fängt die New Yorker Theatersaison an, im November — dies Jahr ausnahmsweise erst im Dezember — die Opernsaison, Konzerte nahmen auch ihren Anfang erst gegen Weihnachten; die eigentliche Kunstsaison beginnt aber erst nach Neujahr. Einige Vorzügler, so die Ausstellung des »Watercolorclub« und kleinere Privatausstellungen in den Kunstsalons der 5. Avenue wagen sich wohl im November und Dezember hervor, aber der Haupttross der Kunstausstellungen kommt im Sturmschritt im Januar angesaust, dann jagt in dem Kunstgebäude der »American Artists« eine Ausstellung die andere, denn seit die Akademiker ihr Gebäude verkauft haben, ist dies der einzige Ausstellungspalast für grössere Zwecke und selbst die früheren Gegner, die Akademiker, müssen jetzt hierher zu Gaste kommen. Mit Ende April spätestens muss das ganze Repertoire von Jahresausstellungen erledigt sein. Die heissen Sommermonate sind hierzulande eine unmögliche Zeit dafür. So bleiben also ganze vier Monate für die Ausstellungen. Früher, als die Academy ihr eigenes Gebäude besass, hielt sie eine kleine Herbstausstellung — um die Weihnachtszeit — und eine grosse Frühjahrsausstellung im März und April — die gewöhnlich mit derjenigen der »American Artists gleichzeitig fiel. Diese sind unsere Secessionisten. Die Jungen wurden den Herren Akademikern zu modern und zur Zeit da der französische Einfluss des Impressionismus hier eine sehr rege Nachfolgerschaft zeitigte, befahlen die gestrengen, etwas altmodischen Herren von der Academy den Stürmern und Drängern ihr Haus zu verlassen. Nachdem diese sich einige Jahre in einer kleinen gemieteten Galerie für ihre Ausstellungen beholfen hatten, vereinigten sie sich mit den Architekten und denjenigen Kunststudenten, die ebenfalls nicht mehr unter den Fittichen der Akademiker studieren wollten, und mit Hilfe der Vanderbilts und anderer Geldmatadoren ward für die drei Gesellschaften »The American Artists«, »The Architectural League« und »The Art Students League«, welche miteinander »The fine Art Society« bilden, der Kunstpalast an der 57. Strasse erbaut — woselbst die Akademiker nun, während die anderen Gesellschaften die Räume gerade entbehren können — *auch* ihre Ausstellung halten, nur *eine* im Jahr, seit sie *obdachlos* sind! Man verkaufte das weniger in der Architektur, als durch schön eingeteilte Innenräume sehr anmutige Gebäude, um ein grösseres in dem neuen Teile der Stadt auf den Cathedralheights, wo auch die Columbiauniversität steht, zu erbauen. Aber — weiter als zur Erlangung des Grundstückes haben derzeit die Mittel nicht gelangt und man tröstet sich damit, dass heutzutage die Gegend doch noch eine zu entlegene ist, bis das Centrum der Stadt, nachdem die neue Untergrundbahn eröffnet sein wird, nördlicher gerückt ist. De facto aber hat die Academy mit Verkauf ihres Gebäudes und Einstellung einer Ausstellung und Abhaltung der andern im Gebäude der einst ausgewiesenen und jetzt mächtig herangeblühten Jungen, diesen die Führerschaft im Kunstleben New Yorks vollständig abgetreten. Sie sind inzwischen auch gereift, haben sich die Hörner abgelaufen und in ihren Ausstellungen findet wohl jede neue Richtung, die ernst zu nehmen ist und tüchtige Vertreter hat, noch immer Aufnahme, aber für jede neue Unart sind sie nicht mehr zugänglich, was schon daraus hervorgeht, dass die allerradikalsten aus ihrer Mitte sich schon wieder abgesondert haben und die Gesellschaft der »Ten American Artists« gebildet haben, die eigene Ausstellungen veranstaltet, — bei deren Anblick es einem manchmal sonderbar zu Mute wird! — Aus *der* Nachfolgerschaft Manet's, welche übersieht, dass dieser eminente französische Meister, trotz seiner

und jeder Zeitepoche angefüllte Vorhalle haben sich einigermassen unversehrt erhalten. Ein ganzes ruhmreiches Künstlergeschlecht vom Ahnen bis zum Urenkel hat sich in den Portaleinfassungen der Fassade, der zierlichen Vorhalle mit dem Triumphbogen in der Mitte, und den heute in einem Nebenraum der Kirche eingemauerten Presbyteriumsschranken des Domes von Cività Castellana ein Denkmal gesetzt. Inschriften, welche in buntem Mosaik ausgelegt oder in den Marmor eingegraben sind, verkünden noch heute den Ruhm dieser Männer, die sich mit Selbstbewusstsein »Römische Bürger und »Magistri doctissimi« genannt haben. Lorenzo, der Stammvater, welcher auch die Ambonen in Araceli in Rom ausgeführt hat, arbeitete mit seinem Sohne Jakob das mit bunten Mosaiken reich verzierte Hauptportal, während er seinem Sohne allein die Arbeit am südlichen Portal übertrug, in dessen Lunette das Mosaikbild eines Christus sichtbar wird. Derselbe Jakob hat dann im Jahre 1210 mit seinem Sohne Cosmas das Hauptstück des ganzen Fassadenbaues ausgeführt, die Vorhalle mit ihren Skulpturen und Mosaiken, welche an monumentaler Pracht die meisten ähnlichen Anlagen selbst in den römischen Kirchen übertrifft. Lucas endlich und Deodat, die Söhne des Cosmas und Urenkel Lorenzos, haben die reich verzierten Presbyteriumsschranken gearbeitet, und in ihrer Werkstatt wird auch das wohlerhaltene Opus Alexandrinum gearbeitet worden sein, welches noch jetzt den Boden der Basilika bedeckt. Wer der Kunst dieser Familie der Marmorari Romani, die sich ziemlich genau über ein Jahrhundert von 1200--1300 erstreckt, weiter nachgehen will, der suche ihre Werke in Subiaco, Anagni und Orvieto auf und folge ihnen nach Rom, wo wir ihre goldschimmernden Mosaiken in zahlreichen Kirchen finden: in Araceli, S. Sabina, S. Maria in Cosmedin, S. Balbina und S. Maria Maggiore.

Unter den Grabsteinen und den antiken Fragmenten in der Vorhalle des Domes von Cività Castellana fallen zwei Reliefskulpturen der Frührenaissance ins Auge, welche ein ziemlich hohes künstlerisches Vermögen verraten. Das eine zeigt nur ornamentalen Schmuck, auf dem anderen sind zwei Tugenden, Gerechtigkeit und Stärke, mit ihren herkömmlichen Emblemen dargestellt. Vielleicht hat Rodrigo Borgia, der eine Zeit lang als Kardinal die päpstliche Herrschaft in Cività Castellana vertrat, dem Dom diese Skulpturen — wahrscheinlich die Trümmer eines Pulpito — geschenkt; jedenfalls aber ist er der Stifter von zwei grossen Marmortabernakeln gewesen, welche in der Krypta einander gegenüber eingemauert sind und heute von zwei hohen Altären fast zur Hälfte verdeckt werden.

Das Tabernakel rechts, dessen Schrein zwei Engelspaare hüten, diente einmal zur Aufnahme des »Oleum sanctum«. Es ist wie der Bregno-Altar in S. Maria del Popolo in Rom an der Basis mit dem Borgiawappen geschmückt. Aber die Arbeit ist roh, und wenn auch der Aufbau des Ganzen an den berühmten Lombardischen Bildhauer erinnert, so war doch die Ausführung wohl sicher einem Lokalkünstler anvertraut. Reicher ist der Altaraufsatz gegenüber, auf dessen Basis ebenfalls das Wappen des Rodrigo Borgia prangt. Die Bildfläche der Mitte fassen die Reliefstatuen der Patrone der Kirche Marcianus und Johannes ein, und den Giebel schmückt eine Madonna mit dem Kinde, von anbetenden Engeln verehrt. Können wir auch den Bildhauer nicht nennen, der diese Heiligen geschaffen hat, die keine anderen Symbole tragen als zwei dürftige Palmenzweige, so lassen sich ihnen doch einige Reliefstatuen in Sakristei und Klosterhof von San Giovanni in Laterano in Rom an die Seite stellen, die von derselben Künstlerhand gearbeitet zu sein scheinen. Vor allem eine Lukasstatuette hier trägt dieselben charakteristischen Merkmale wie die Schutzpatrone von Cività Castellana: die struppigen Haare, den mürrischen Gesichtsausdruck, die mageren Hände und die feine zierliche Fältelung der eng an den Körper sich anschmiegenden Gewänder[1]. Rodrigo Borgia hat der Faliskerstadt auch noch ein anderes sehr merkwürdiges Monument geschenkt, oder vielmehr erhalten. Er liess aus den herrlichen Marmorfragmenten des Grabes eines Römischen Tribunen, Glizius Sallus, im Osten der Stadt nach der Treja zu, ein monumentales Portal errichten und bekundete somit eine ähnliche Fürsorge für die Erhaltung antiker Denkmäler wie sein verhasster Rival im Kardinalskollegium, Giuliano della Rovere, welcher den marmornen Adler vom Trajansforum — ex tot ruinis salvatum — in der Vorhalle der Apostelkirche einmauern liess.

Die Namen der beiden Männer, welche in der Papstgeschichte als Alexander VI. und Julius II. soviel Schmach und soviel Ruhm bedeuten, verbinden sich endlich auch mit der Festung des älteren Antonio da San Gallo, welche der modernen Stadt den Charakter verleiht. Alexander VI. übertrug nach seiner Thronbesteigung die Herrschaft von Cività Castellana seinem Sohne Cesare und begann schon im Jahre 1494 den Bau der Festung durch Antonio da San Gallo, welcher sich eben durch die Restauration der Engelsburg einen Namen gemacht hatte. Turm und Umfassungsmauern dieses gewaltigen Zwingers sind aufs beste erhalten und mit dem Wappen der Borgia und der Rovere geschmückt. Alexander VI. und sein Sohn müssen an der neuen Schutzwehr gegen zukünftige und gegenwärtige Feinde besondere Freude gefunden haben. Man lese nur die stolze Inschrift unter Papstinsignien und Borgiawappen: Vom Herrn ist dieses Werk vollendet, und es ist wunderbar in unseren Augen (Ps. 117, V. 22). Cesare Borgia hat

1) Merkwürdigerweise hat nicht ein einziger der Historiographen von Cività Castellana diese Borgia-Tabernakel erwähnt, die schon wegen der Analogie mit dem Bregno-Altar in S. Maria del Popolo Beachtung verdienen. Auch die Kirche S. Pietro besitzt ein kleineres Marmortabernakel von mässiger Arbeit und ebendort sieht man ein Tafelbild, den hl. Bernardin darstellend, umbrische Arbeit unter dem Einfluss des Bonfigli. Die Grabinschriften in der Vorhalle des Doms finden sich ausführlich bei Tomassetti im Arch. della società Romana VII (1884) p. 437--41.

gelegentlich die Feste zum Mittelpunkt seiner militärischen Operationen gemacht, und noch heute wird hier ein seltsames Denkmal seiner jede Religion und jede Pietät verspottenden Gesinnung bewahrt. Im engen Vorhof der Festung ist in die Mauer das Brustbild des dornengekrönten Erlösers eingelassen, aufs sorgfältigste in feinem weissen Marmor ausgeführt. Was bedeutet dies Christusbild in der düsteren Umgebung? Eine alte Chronik vom Jahre 1675 giebt die Antwort. Sie erzählt, dass der Herzog Valentino sich selbst unter dem Bilde des Erlösers in dieser Festung darstellen liess, um so sein Bild vor Zerstörung zu schützen und für alle Zeit der Nachwelt zu überliefern.

Julius II., der als Kardinal die Festung von Ostia an der Tibermündung gebaut hatte, liess sich als Papst Ausbau und Vollendung der Festung von Cività Castellana angelegen sein, und so sehen wir hier Borgia- und Roverewappen nebeneinander, während in Rom nach dem Tode Alexander's VI. der Stier der Borgia von allen Gebäuden herabgeschlagen wurde, um dem Eichbaum der Rovere Platz zu machen.

Wie die Burg in Spoleto, die Alexander VI. seiner Tochter Lucrezia anvertraut hatte, so dient auch die Festung in Cività Castellana heute als Gefängnis. Darum ist es dem Fremden nicht gestattet, in das Innere der Mauern und in die einmal glänzend ausgestatteten Säle und Gemächer einzudringen, in welchen Cesare Borgia nach dem Tode des Vaters einen Teil seiner Habe untergebracht hat, wo man noch heute an den Wänden gemalte Wappen Alexander's VI. und die Inschrift: Viva Giulio Cesare Borgia erkennen soll. *ERNST STEINMANN.*

PARISER BRIEF

Wenn ein Membre de l'Institut stirbt, wird ihm, falls das Membre bildender Künstler war, die Ehre einer Ausstellung seiner Werke in den Räumen der nationalen Kunstschule zu teil. Anderen Leuten geschieht diese Ehre hie und da auch, aber dann müssen es schon ganz ausserordentliche Künstler sein, und die Sache wird erst lange nach ihrem Tode arrangiert. So hatten wir vor drei Jahren Gelegenheit, die überaus interessante Ausstellung Daumier's in der Akademie zu sehen, um deren Verdienste willen man sich die folgende Ausstellung des Modeporträtisten Machard gefallen liess. Jetzt sind in der zur ebenen Erde gelegenen Halle und dem darüber befindlichen grossen Saale die Arbeiten von Alexander Falguière ausgestellt. Diese Ausstellung ist nicht so interessant, wie es die von Daumier war, aber sie steht doch höher als die Machard's. Falguière war kein himmelstürmendes Genie, aber doch ein tüchtiger Künstler. Seine Werke werfen keinen Beschauer auf den Rücken, aber man sieht sie doch mit Wohlgefallen und Vergnügen. Dem grossen Publikum ist er vielleicht bekannter, als irgend ein anderer Pariser Bildhauer der Gegenwart geworden, und in hunderttausend kleinbürgerlichen und Arbeiterwohnungen findet man eine Statuette von ihm, ein Beweis, wie populär er war, und wie gut er manche seiner Arbeiten dem Geschmacke der breitesten Schichten anzupassen wusste, oder vielmehr: wie sehr sein eigener Geschmack dem der breitesten Schichten entsprach. Die allermeisten Besitzer der pfeilabschiessenden Diana werden freilich wohl kaum wissen, dass die nackte Gipsdame von Falguière ist. Sie haben die Figur einfach von einem der die Kaffeehausgäste belästigenden kleinen Italiener gekauft, ohne seinem Urheber nachzuforschen. Eine andere Arbeit, die Falguière's Namen in aller Welt Mund brachte, war die »Tänzerin«, die er vor sechs Jahren im Salon ausstellte, und deren verlockende Marmorformen alsbald von Jung und Alt als der damals gerade viel besprochenen Tänzerin Cleo de Mérode zugehörig erkannt wurden. Die arme Cleo wehrte sich zwar dagegen, und veröffentlichte in den hiesigen Blättern den köstlichen Protest, dass sie nur für den Kopf Modell gestanden habe, aber es half ihr nichts, und ihre breiten Hüften waren damals der Clou des Salons. Zum Glück für seinen künstlerischen Ruf hat Falguière nicht nur die Diana und die Tänzerin geschaffen. Einige lyrische Arbeiten von ihm sind wirklich sehr schön, so der jugendliche Märtyrer Tarcisius und der vom Hahnenkampfe nach Hause eilende Junge, die sich beide im Luxembourg-Museum befinden, die aus der Schule kommenden und von der Mutter begrüssten Kinder, das violinspielende Mädchen, das Denkmal für den jugendlichen Helden der Vendé, Rochejaquelin, und bis zu einem gewissen Grade das im Park Monceau in Paris aufgestellte Denkmal des Komponisten Ambroise Thomas. Obgleich seiner ganzen Begabung nach ausgesprochener Lyriker ist doch die Hauptthätigkeit Falguière's auf dem Gebiete der Denkmalplastik zu suchen. Daran ist aber wohl weniger seine eigene Neigung, als der Zug unserer Zeit schuld gewesen, die den Bildhauer eigentlich gar nicht mehr anders als zur Anfertigung von Statuen toter Leute benutzt. Falguière schwamm lustig mit im Strome dieser Statuomanie und hat wohl dreissig oder vierzig Monumente geschaffen, die in Frankreich, Algerien, in den Vereinigten Staaten und in Brasilien aufgestellt sind, und deren Skizzen jetzt alle in der Akademie vereint sind. Darunter ist nicht viel bemerkenswertes. Am nächsten kommt er einem wuchtigen und monumentalen Stile in dem Kardinal Lavigerie, der zweimal ausgeführt wurde und sowohl in Bayonne als auch in Biskra steht. Die meisten anderen Statuen erheben sich wenig oder nicht über die landläufige Denkmälerei. Keines dieser Monumente ist schlecht, aber sie sind fast alle durchaus gleichgültig und langweilig und interessieren uns weder für den dargestellten Menschen, noch für den künstlerischen Urheber. Die räumlich grösste Arbeit Falguière's war eine riesige Gipsdame, welche die Freiheit oder die Revolution vorstellte und zwei oder drei Jahre lang im Pantheon stand: wohlweislich durch einen ungeheuren grünen Vorhang gegen die neugierigen Blicke der Besucher geschützt. Diese Statue sollte in Stein oder Bronze ausgeführt werden, als man sie aber in Gips gesehen hatte, war der Eindruck so unmonumental, so geradezu komisch und lächerlich, das man stillschweigend die Sache auf sich beruhen liess. Bis zum Tode des Bildhauers liess man die grosse Puppe aus Rücksicht auf ihren Urheber dastehen, dann verschwand sie, man wird sie nicht wiedersehen. Wie viele andere Künstler seiner Generation, wie Barrias, Gérôme, Paul Dubois u. s. w., war Falguière nicht nur Bildhauer sondern auch Maler. Ein recht tüchtiges Bild von ihm hängt im Luxembourg-Museum, und auf dieser posthumen Ausstellung sind ausser fünfzig oder sechzig Gemälden einige vortreffliche Radierungen zu sehen. In vielen seiner Gemälde sind die Einflüsse einer spanischen Reise zu bemerken. Velazquez und Ribera beschäftigen ihn nicht weniger als Goya. Andere Arbeiten, so besonders die mehrmals wiederholten Ringer erinnern an Daumier und vielleicht auch an Courbet, und das kesselscheuernde Mädchen ist eine Schwester der gesunden, im freien Sonnenlichte hantierenden Burschen und Mädchen Roll's.

Im Louvre sind sieben oder acht neue Säle mit Zeichnungen eröffnet und so dem Publikum einige vierhundert Zeichnungen zugänglich gemacht worden. Zum grössten Teile waren diese Zeichnungen früher schon ausgestellt, mussten aber zurückgezogen werden, als die Möbelsäle eingerichtet wurden. Es ist sehr schön von der Verwaltung des Museums, dass sie uns einen geringen Teil seiner Schätze auf diese Art zeigt, aber ich kann durchaus nicht einsehen, welche Gründe die Herren davon abhalten, das in einem neulichen Briefe geschilderte sinnreiche Verfahren im Museum Gustav Moreau nachzuahmen. Der Louvre besitzt rund etwa dreissigtausend Zeichnungen, zur guten Hälfte ganz unschätzbare Arbeiten der berühmtesten Meister. Davon sind höchstens fünfhundert dem Publikum zugänglich, der ganze grosse Rest ruht wohlverwahrt in Mappen und Laden, an die kein Mensch kommen kann. Und im Moreau-Museum ist ein so prächtiges Beispiel gegeben, wie man im kleinsten Raume unendliche Mengen von Zeichnungen ausstellen kann. Das dort angewendete Einschachtelungssystem würde der Verwaltung des Louvre gestatten, in den jetzt den Zeichnungen eingeräumten Sälen nicht fünfhundert, sondern mindestens fünftausend Zeichnungen unterzubringen. Aber man besteht im Louvre darauf, jede einzelne Zeichnung einzurahmen und an die Wand zu hängen. Und natürlich kann man nicht mehr als zwei Reihen übereinander anbringen, wenn die Zeichnungen nicht unsichtbar werden sollen. Die neuen Säle befinden sich in dem nördlichen Flügel des den Hof umschliessenden Baues und enthielten früher schon zum Teil Zeichnungen und Pastelle, zum Teil kleinere Kunstwerke und kunstgewerbliche Gegenstände. Von den im westlichen Flügel gelegenen Möbelsälen kommend, gelangt man zuerst zu den Italienern, bei denen Vittore Pisano mit seinen Pferden, Ebern und Hunden, Lorenzo Credi, Filippo Lippi, Pallajuolo, Signorelli, Fra Angelico und Perugino den Anfang machen. Den anstossenden zweiten Saal nehmen Leonardo, Raffael und Michelangelo allein ein. Von Raffael sind hier die Skizzen zu der von Giulio Romano ausgeführten Constantinschlacht, zu dem Attila in den Stanzen und zu der Grablegung in der Villa Borghese, ausserdem eine ganze Reihe Studien und Akte, von Michelangelo die bekannte, auch früher im Louvre ausgestellte Zeichnung des durch Überzeichnung in einen Faun verwandelten jungen Mädchens und eine Skizze zu der sitzenden Statue der Jungfrau mit dem Kind in Brügge. Es folgen Fra Bartolommeo, Perino del Vaga, Andrea del Sarto, Correggio und Bandinelli. Im nächsten Saale hängen ausser den wenigen Spaniern, darunter die früher schon ausgestellte Skizze zu den Lanzas von Velazquez, Zeichnungen von Tizian, Veronese, dem jüngeren Palma, Tintoretto und je eine von Tiepolo und Antonio Canaletto, von diesem selbstverständlich der Markusplatz. Nun kommen wir zu den Niederdeutschen, die mit van Orley, van Eyck, van der Weyden, Hieronymus Bosch, köstliche Skizzen zu abenteuerlichen Höllengestalten, dem Höllenbreughel, und Teniers, tanzende Bauern und eine Bauernschenke, anfangen. Es folgen ihre Landsleute Rubens, van Dyck, Jordaens, Teniers, Snyders und weiterhin Rembrandt mit Skizzen zu bekannten Bildern, Studien von Löwen und badenden Frauen, die beiden van de Velde mit Ziegen und Schiffen, Potter mit einem Eber, Lukas von Leyden mit einer köstlich ausgeführten Taufe Christi, scharf und klar wie ein Stich, Ostade, Cuyp u. s. w. Im anstossenden Saale sind die früher schon hier befindlichen französischen Pastellisten neu geordnet worden, ohne dass etwas Neues hinzugekommen wäre. Das schöne Porträt der Pompadour von Quentin de la Tour und die beiden herrlichen Selbstbildnisse von Chardin sind hier nach wie vor die Glanzpunkte. Jenseits dieser Pastellisten schliessen sich die deutschen Meister an: Meister E. S. mit einer Taufe Christi, Schongauer mit einem Christus auf der Weltkugel und einem reichen Manne in der Hölle, wo er von einigen schauerlichen Teufeln grausam gepeinigt wird, Mair von Landshut mit einem geharnischten Ritter, Dürer mit einem grossen Blatte, die ganze Leidensgeschichte Christi enthaltend, mit mehreren phantastischen Ansichten von Burgen und Städten und vielen Studien, Akten und Porträtköpfen, Hans Baldung Grün, der ältere Holbein u. s. w. In den französischen Sälen finden wir zuerst die im Museum zu Chantilly so vortrefflich vertretenen Porträtisten des sechzehnten Jahrhunderts, sodann Callot, dessen Skizzenbuch leider fest eingeschlossen im Glasschrank liegt, so dass man von seiner Anwesenheit nichts hat, Lebrun, Lorrain, Poussin, Coypel, Desportes, die Schäferhöflinge Boucher, Lancret, Watteau, Fragonard, einige Schlachten von Parrocel, ein zuckersüsses Köpfchen von Greuze, weiterhin die Skizzen David's zu dem Schwur im Ballsaal, der Verteilung der Fahnen, dem Leonidas und den Sabinerinnen, die im allgemeinen weniger schulmeisterlich und steif sind als die ausgeführten Gemälde, Géricault mit einer wütenden Reiterschlacht zwischen Christen und Türken, einer verfänglichen Scene zwischen Faun und Nymphe, einem berittenen Jäger, der eine Hirschkuh verfolgt, zahlreichen Löwen, Pferden u. s. w., Prud'hon mit den Skizzen zu dem von der Gerechtigkeit verfolgten Verbrecher und der Entführung Psyches, ausserdem einem vollständig ausgeführten Porträt seiner Freundin Frl. Mayer und zwei hübschen Pastellen, Charlet mit Soldaten und gemütlichen Kinderscenen, Vernet mit eleganten Reitern. Delacroix folgt mit prächtig hingeworfenen Löwen, den daneben hängenden Tigern und Löwen Géricault's in der ganzen Art sehr ähnlich, Ingres mit den Kartons zu den Glasfenstern in Dreux, kalt und korrekt, mit ebenso kalten und korrekten Skizzen einiger seiner Bilder und mit einer Reihe seiner ausgezeichneten, köstlichen Bleistiftporträts, die ihn zu einem grossen Meister für alle Zeiten heiligen, Millet mit einigen Bauern und einem Pastell, ein Mädchen am Butterfass, Huet mit mehreren italienischen Landschaften, Fromentin mit Typen aus dem Orient, Neuville mit seinem durch den Buntdruck allgemein bekannt gewordenen Parlamentär und endlich Jacquemart, dem man unbegreiflich viel Platz zu zwanzig oder dreissig Aquarellen eingeräumt hat, deren künstlerische Qualitäten durchaus nicht dem entsprechen, was man im Louvre verlangen sollte. Von dieser letzteren unverständlichen Bevorzugung eines keineswegs zu den bedeutenden französischen Meistern gehörigen und ausserdem erst zwanzig Jahre toten, also dem allgemeinen Usus nach noch nicht für die Aufnahme in den Louvre reifen Malers abgesehen, kann man sich mit dem Arrangement der neuen Säle zufrieden erklären, wenn auch der weiter oben ausgesprochene Wunsch einer besseren Raumausnutzung nach dem Vorbilde des Moreau-Museums voll bestehen bleibt. *KARL EUGEN SCHMIDT.*

BÜCHERSCHAU

Wilhelm Bode, *Kunst- und Kunstgewerbe.* Verlag von Bruno Cassirer, Berlin.

Wir finden heute in weiten Kreisen unter Kritikern, Schaffenden und Kunstfreunden die Ansicht mehr oder minder bewusst ausgeprägt, dass ein aktives Interesse an alter Kunst und an den neuzeitlichen Emanzipations-Bestrebungen sich, wenn auch nicht ausschliessen, so doch beeinträchtigen muss. Man nimmt an, dass demjenigen, der mit den Alten gelebt und gefühlt hat, der Daseinsboden unter den Füssen weggezogen wird durch jeden

Sieg moderner Kämpfer und man betrachtet es im anderen Lager als einen Mangel an Konsequenz und Entschlossenheit, wenn man behauptet modern zu empfinden und doch die alten Götter in unvermindertem Glanz daneben behalten will. Es ist wohl eine Eigentümlichkeit aller Neuerer gewesen, dass sie glaubten, die ganze Tafel der Kunstwerte müsste erst reinlich mit dem Schwamm abgewaschen werden, um ihre neuen Werte richtig einstellen und mit ihnen weiterrechnen zu können. Wenn man den Ehrgeiz hat, einer Partei anzugehören, so ist diese Forderung sogar unvermeidlich; der stille Beobachter aber, dem Parteien gleichgültig sind, schreibt den neuen Wert ruhig in die begonnene Rechnung ein und freut sich gerade, zu sehen, wie es sich im komplizierten Gefüge des schon Vorhandenen ausnimmt und hier die Konstellation beeinflusst.

Den Genuss, einen solchen Rechenmeister grossen Stils bei der Arbeit beobachten zu können, gewährt uns W. Bode in seinem Büchlein. »Kunst und Kunstgewerbe«, dessen Abhandlungen die verschiedensten Anmerkungen zur Entwickelung des Modernen in unserer Kunst und ganz besonders in unserem Kunstgewerbe enthalten. Die Aufsätze sind um so interessanter, als sie nicht rückschauend vom heute bestehenden Fazit aus den Entwickelungsgang aufstellen, sondern uns zeigen, wie der Verfasser schon ehe dieses Fazit gezogen werden konnte, die Symptome der Zeit von Schritt zu Schritt so gewertet hat, wie sie sich heute bestätigen.

Mit dem Jahre 1893 beginnen die Abhandlungen, indem sie die modernen Ansätze der Chicagoer Weltausstellung analysieren; in den deutschen Kampfjahren 1896 und 1897 beleuchten sie scharfsichtig die Aufgaben der offiziellen Kunstgewerbe-Institute und die Leistungen der jungen Künstlererscheinungen. Endlich betrachten sie die Resultate der ganzen Bewegung zusammenfassend an der Jahrhundertwende. Sind diese Aufsätze schon an sich voll interessanter Gedanken, so werden sie doppelt wertvoll, weil hier ein Mann, der unter den Kennern und Jüngern der historischen Kunst in erster Reihe steht, seine Stimme erhebt für das neue Leben und so von vornherein diese Versuche zu einer Zeit, wo viele sie noch auf das Niveau kapriziöser Spielereien herabdrücken wollten, als das nimmt, was sie sind: Zeichen lebender Kunst. Lebende Kunst aber ist von gleichem Interesse und Wert, ob sie aus dem 16. oder dem 19. Jahrhundert stammt. Diesen Standpunkt hat Bode praktisch mit voller Deutlichkeit vertreten, und er hat dadurch die ernsthafte Tageskritik in nicht geringem Masse durch die Autorität seiner Persönlichkeit gehoben. Lange glaubte man, dass die Beschäftigung mit den flüchtigen Erscheinungen des Tages einem ernsthaften wissenschaftlichen Manne nicht anstehe, dafür waren Referenten da; Bode zeigte, dass er es bei einem wahren Kunstfreunde für ebenso wichtig hielt, der eigenen Zeit den Puls zu fühlen, wie fremden Zeitepochen.

Und weil Bode stets bewiesen hat, mit welch lebendigem Interesse er jeder frischen Erscheinung des Tages folgt, werden die Warnungen, die er beim Eintritt ins neue Jahrhundert dem modernen Kurse zuruft, doppelt wirksam sein. Sie berühren Fragen, über die man mit dem Verfasser rechten kann, — die Charakterisierung moderner Architektur ist z. B. solch ein Punkt, — aber ihrer Grundtendenz wird jeder, der es mit der Kunst ernst meint, zustimmen, — sie bedeutet den Kampf gegen all jene Auswüchse niedriger Sensations-Spekulation und geschäftsmässiger Nachahmung, die sich heute parasitenartig an jede neue Erscheinung hängt, sowie sie beginnt, sich hochzuringen und die ohne Frage die Gefahr bereits heraufbeschworen hat, dass die wirklichen Lebenskeime im Unkraut ersticken. *Fritz Schumacher.*

INSTITUTE

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Sitzung vom 21. Februar legte Prälat Wilpert einige Tafeln seines in Jahresfrist erscheinenden grossen Katakombenwerkes vor. Er besprach die Darstellung eines Cirkusfahrers und eines Kriegers in Wandgemälden des cimetero der Vigna Massima an Via Salaria. Besonders merkwürdig war der Nachweis, dass der Krieger in älteren Reproduktionen christlicher Katakomben als Abraham bezeichnet worden ist, dessen gezücktes Messer auf die Opferung seines Sohnes deute. Prälat Wilpert betonte an diesem Beispiel die Notwendigkeit neuer, zuverlässiger Aufnahmen der Katakombengemälde, verbunden mit eingehenden, kritischen Untersuchungen an Ort und Stelle. Dr. Amelung legte zunächst eine in Smyrna aufgefundene Replik der Venusstatue vor, welche von ihm vor kurzem in der Villa Doria Panfili entdeckt worden ist. Dann sprach er, an eine Statue der Villa Albani anknüpfend, über einen Apollotypus des fünften Jahrhunderts, seine Umwandlung im vierten und seine mögliche Festlegung in den Kreis der Kunst des Leochares. Professor Hülsen sprach über den Bacchustempel an der Via Sacra auf dem Forum Romanum, auf ein dort vor kurzem gefundenes Inschriftenfragment Bezug nehmend, das sehr wahrscheinlich auf eine Stiftung des Antonius Pius bezogen werden muss. Fragmente einer Mänadendarstellung deuten auf einen Bacchustempel, dessen Existenz nicht nur Martial bezeugt, sondern die auch durch eine Medaille des Kaisers erhärtet wird. Professor Petersen erklärte, dass er sachlich gegen die Untersuchungen Professor Hülsen's nichts einzuwenden habe, dass ihm aber die Arbeit des Reliefs für die Zeit des Antonius Pius zu schwach erscheine. — In der Sitzung vom 7. März sprach Professor Petersen über die jüngsten Ausgrabungen in Cività Castellana. Dank dem Entgegenkommen des Direktors des Thermenmuseums Pasqui standen dem Vortragenden eine Anzahl von Photographien der einzelnen Fundstücke zur Verfügung. Professor Petersen besprach zunächst Terrain und Grundriss der Anlage, in welcher er eher das Atrium eines Tempels als einen Tempel selbst zu erkennen glaubte. Die gemalten Inschriften geweihter Schalen berechtigen aber zu der Annahme, dass der noch nicht ausgegrabene Tempel dem Merkur heilig war. Unter den Terrakotten des Fundes hob der Vortragende namentlich das Fragment einer Merkurstatue hervor, welche als Giebelschmuck des Heiligtums gedient haben mochte. Professor Petersen betonte auch bei dieser Gelegenheit das Entgegenkommen der italienischen Regierung, die nicht nur den Besuch der Ausgrabungen ohne weiteres gestattete, sondern für den Vortrag auch sämtliche Aufnahmen zur Verfügung stellte, welche für eine offizielle Publikation bestimmt sind, die in Vorbereitung ist. Die Ausführungen des ersten Sekretärs des Archäologischen Instituts können als beachtenswertes Zeugnis dienen, dass zwischen den Beamten der Minerva und den Deutschen auf dem Kapitol nach wie vor die besten Beziehungen obwalten, trotz aller Verhetzungen, welcher sich nicht nur italienische, sondern auch deutsche Zeitungen schuldig gemacht haben. Professor Hülsen suchte den Nachweis zu führen, dass die Reliefstatuen im Innern des Titusbogens seit dem Mittelalter bis etwa zum Jahre 1475 durch irgendwelche Anbauten verdeckt waren. Zu dieser Annahme führten ihn zunächst die Zerstörungen am Titusbogen selbst, dann aber auch die auffallende Thatsache, dass im altertumsbegeisterten Quattrocento vom Titusbogen und seinem Schmuck fast niemals die Rede ist. Erst ein Humanist aus den Tagen Sixtus' IV. (1471—1484) erwähnt wieder den siebenarmigen Leuchter, und führt als einen

Ruhmestitel des Roverepapstes auf, die Skulpturen des Titusbogens, welche bis dahin unsichtbar gewesen, der Welt wiedergeschenkt zu haben. Zum Schluss legte Professor Hülsen eine merkwürdige, wenig bekannte Darstellung des Titusbogens aus dem Beginn des Cinquecento vor, ein Votivgemälde des berühmten Phädra Inghirami, der das Unglück hatte, in der Nähe des Bogens von einem mit Ochsen bespannten Karren überfahren zu werden. Zum Dank für eine allerdings nur scheinbare Genesung stiftete der Kardinal dies Votivbild — das schönste und wohlerhaltenste in seiner Art — in die Lateransbasilika, wo es noch heute in der Sakristei bewahrt wird. *E. St.*

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Rom. *Forum Romanum.* Die Ausgrabungen auf dem Forum Romanum konzentrieren sich heute vor allem auf drei Punkte: Auf die Umgebung des Castor- und Pollux-Tempels, dessen Säulen neu gefestigt worden sind, auf Haus und Tempel der Vestalinnen und auf die Umgebung des Titusbogens, wo der alte Aufgang zum Palatin wieder freigelegt worden ist. Ausserdem ist man beschäftigt, S. Maria Antiqua wieder aufzubauen und einzudecken: die vier Säulen, welche das Langhaus gliedern, sind wieder aufgerichtet, Chor- und Seitenschiffe sind überdacht worden, so dass die kostbaren Fresken vor den Einflüssen der Witterung einigermassen geschützt sind. Die Restaurationsarbeiten werden eifrigst betrieben und dürften in absehbarer Zeit vollendet sein. Dann werden auch die Fresken wieder sichtbar sein, welche heute zum grössten Teil durch Strohmatten verdeckt werden. Ist man in S. Maria Antiqua am Wiederherstellen, so ist man in S. Maria Nuova (heute S. Francesca Romana) noch mit dem Niederreissen beschäftigt. Hier wird bekanntlich das geräumige Kloster — auf den Fundamenten des Templum Veneris et Romae erbaut — als Forumsmuseum hergerichtet. Der säulengetragene, völlig verwahrloste Klosterhof soll wieder hergestellt werden, und ringsherum werden Ausgrabungen gemacht, die zur Zeit noch keine nennenswerten Resultate geliefert haben. Die Stiftung des Klosters geschah durch die Orsini; das Kardinalswappen, welches man ziemlich roh in Stein gehauen fand, erinnert im Stil an das Wappen der Marmorbalustrade, welche in der Kapelle der Pietà in St. Peter die heilige Säule aus Jerusalem einschliesst. Beide deuten auf den berühmten Latino Orsini, welcher ohne jedes Denkmal in S. Salvatore in Lauro begraben liegt. Latino Orsini erhielt den roten Hut im Jahre 1448 von Nicolaus V.; er hat am päpstlichen Hof vor allem unter Paul II. und Sixtus IV. eine glänzende Rolle gespielt. Um die Mitte des Quattrocento dürften auch die Fresken eines Heiligenlebens entstanden sein, die in Chiaroscuro ausgeführt fast ganz zu Grunde gegangen sind. Die geringen Reste, welche man vor kurzem in einem Winkel des Hofes entdeckte, stellen einen jugendlichen Heiligen zu Pferde dar, den eine Volksmenge begleitet. — Die Energie, mit welcher die Ausgrabungen auf dem Forum nun schon seit Jahren betrieben werden, ist erstaunlich, und die Resultate, welche sich vor allem für die Topographie des Forums ergeben werden, sind heute wohl noch kaum in ihrem vollen Umfange abzusehen. *E. St.*

Über ein neues Tafelgemälde von Lukas Cranach dem Älteren in Freiburg i. B. berichtet der Münster-Architekt Fr. Kempf: Das in der Sakristei des Münsters hängende, bisher wenig beachtete Bild hat Herr Kempf auf Grund sorgfältigster Prüfung als ein echtes Werk des berühmten Meisters erkannt. Es stammt aus dessen bester Zeit und zeigt Christus als Mann der Schmerzen, mit Maria und Johannes, umschwebt von einer Glorie von achtzehn Engelsköpfen, in einer prächtigen, echt Cranach'schen Landschaft. Wir hoffen, von einem Kunsthistoriker nach Augenschein des Bildes demnächst zu hören, ob das Werk als echt anzusprechen ist.

Rom. *Ausgrabungen in San Saba.* Nachdem das Ministerium des öffentlichen Unterrichts 2000 Lire zur Fortsetzung der Archäologischen Forschungen in und um San Saba bewilligt hat, sind hier die Ausgrabungen unter Leitung des Ingegniere Canizzaro wieder aufgenommen worden. Weitere Beiträge zum Teil aus privaten Mitteln sind wie alljährlich auch in diesem Frühjahr wieder zu erwarten. *E. St.*

NEKROLOGE

Düsseldorf. Zwei Senioren der Düsseldorfer Genremalerei sind gestorben: *Hermann Plathner* (geboren am 23. August 1831 in Gronau) und *Emil Schuback* (geboren am 28. Juni 1820 in Hamburg).

PERSONALIEN

Den Professorentitel erhielten die Münchener Maler Benno Becker und Otto Gebler.

DENKMÄLER

Dem berühmten Ägyptologen Mariette wird vor dem neuen Museum der ägyptischen Altertümer in Kairo ein Denkmal errichtet werden.

STIFTUNGEN

Eine eigenartige Stiftung. Ein Kunstfreund hat eine Stiftung zur Hebung der Freskomalerei gemacht, deren Zinsen jährlich 3000 Mark betragen. Für diesen Betrag ist einem begabten jungen Künstler eine dekorative Freskomalerei in einem Privathause zu übertragen. Das Thema stellt der Wohnungsbesitzer, der Künstler wird von einer der Akademien zu München, Düsseldorf, Karlsruhe, Dresden abwechselnd ausgewählt und zwar für dies Jahr von Karlsruhe. Privatleute, welche einen Raum durch diese Stiftung sich wollen ausgestalten lassen, haben ihre Wünsche nebst allen Detailangaben bis zum 1. April der Karlsruher Akademie einzusenden. Aus den eingehenden Gesuchen wird das passendste ausgewählt und einem geeigneten jungen Künstler übertragen werden.

WETTBEWERBE

Entscheidung über die grossen Staatspreise in Preussen. Der Malerpreis ist mangels genügender Leistung nicht zur Verteilung gekommen. Den Bildhauerpreis erhielt Alfred Raum aus Bernau. Den Michael Beerpreis für Maler erhielt David Mosé aus Wien, den Paul Schultze-Preis der Bildhauer Adolf Amberg aus Hanau.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Die Fresken von Bramante in der Breragalerie. Einen kostbaren Erwerb hat die nunmehr bedeutend erweiterte mailändische Galerie durch den Ankauf einer Folge von acht Fresken gemacht, deren Urheberschaft auf keinen andern Künstler als den grossen Bramante zurückzuführen ist. Sie stammen aus dem Hause der alten Familie Panigarola in Mailand, heutzutage Besitztum einer Familie Prinetti, und stellen verschiedene Figuren von Philosophen, Kriegern, Rednern oder Poeten vor, in klassischer Gewandung, in übernatürlichem Massstab. In

einer besonderen Abteilung, welche vordem über einer Thür eines Sales stand, sind in Halbfiguren die zwei Philosophen Democritus und Heraclitus abgebildet; in den übrigen Stücken sieben gewaltige, einzeln in Nischen stehende Persönlichkeiten. In ihrer Art stehen diese Fresken gewissermassen als unica da, nicht nur wegen ihrer Erhabenheit an und für sich, sondern auch als Specimen eines Malerwerkes des sonst nur als Baumeister bekannten Urbinaten. Dass er aber gelegentlich auch als Maler gewirkt, wird auf verschiedenen Seiten von älteren Schriftstellern bezeugt. Und zwar erstens von seinem Zeitgenossen G. Battista Caporali, in einem von ihm verfassten Kommentar des Vitruv. Bei einer Erwähnung Bramante's daselbst heisst es nämlich, er sei zuerst Maler gewesen, und zwar kein mittelmässiger — »da prima fu pittore, e non mediocre«. Auf die Fresken aber, um die es sich handelt, bezieht sich ein Passus in dem *Trattato della pittura scultura e architettura* vom mailänder Maler und Schriftsteller Giov. Paolo Lomazzo (zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts). Als Werke Bramante's erwähnt er eben in dem genannten Hause den lachenden und den weinenden Philosophen, sowie die drei Kriegergestalten, die unter den stehenden Männern vorkommen, indem er sie mit drei Persönlichkeiten namhaft macht, welche sich zur Zeit in der Übung der Waffen in Mailand einen gewissen Ruhm erworben hatten.

Desgleichen werden diese Fresken ein Jahrhundert später in dem *Ritratto di Milano* von Torre (einer Beschreibung der Stadt Mailand) als Werke Bramante's verherrlicht mit der Zuthat — opere prodigiose che ingannano l'occhio in farsi credere opere da sculpti marmi e non dalla pittura.

Um so mehr ist denn zu bedauern, dass, infolge der in dem alten Hause im vorigen Jahrhundert vorgenommenen Erneuerungen, von den sieben ganzen Figuren fünf nur als Brustbilder erhalten blieben und alle zusammen mehr oder weniger von ungeschickten Restaurationen, besonders in den Nischenhintergründen, auf willkürliche Weise berührt wurden. Wer dieses Umstandes gewahr zu werden wünscht, braucht nur die Stücke in der Galerie mit den früher von Anderson aus Rom aufgenommenen Photographien, nachdem die Restaurationen entfernt worden, zu vergleichen und wird somit besser bestätigen können, wie es der ursprüngliche Meister damit gemeint hatte.

Bedenkt man, welche Wichtigkeit Bramante auch als Maler zuzuerkennen, insofern er als ein Verbindungsglied zwischen der strengen mittelitalienischen Kunst eines Melozzo da Forli, mit dem er in seinen früheren Jahren in Verbindung gestanden haben muss, und der mailändischen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts anzusehen ist, so mag wohl allerseits von den Kunstfreunden das Verdienst anerkannt werden, welches sich der Direktor der Breragalerie, Prof. Corrado Ricci, mit dem Erwerb der angedeuteten Werke gesichert.

Bramante's grossartige Fresken sollen demnächst in einem besonderen Saal der Galerie neben denjenigen seines Schülers und Nachfolgers in Mailand, Bramantino genannt, aufgestellt werden und den Zusammenhang ihrer Bestrebungen auf die zweckmässigste Weise darlegen.

Gustav Frizzoni.

Das Gemälde »Frühlingshymne« von Böcklin ist für das Leipziger Museum angekauft worden.

Max Seliger, Direktor der Leipziger Kunstakademie, hat in den Räumen des ihm unterstellten Instituts eine grosse Sammlung von Studien ausgestellt, die einen Einblick in die Thätigkeit dieses begabten Künstlers gestatten. Neben einer Menge dekorativer Arbeiten, neben einer grossen Zahl von Entwürfen für angewandte Kunst finden wir daselbst Naturstudien, deren Freiheit, Kühnheit und Frische einen ausgezeichneten Befähigungsnachweis für die Leitung einer Kunstschule von Bedeutung bieten. In den landschaftlichen und figürlichen Arbeiten zeigt der Künstler einen feinen Farbensinn, eine Geschwindigkeit und Kraft der Auffassung, die sehr günstige Wirkungen auf die Zöglinge der Akademie erhoffen lässt. Die glänzende Technik des Künstlers ist ein Produkt emsigen Fleisses, verbunden mit einer ungewöhnlichen Anlage; Auge und Hand stehen bei ihm im engsten Rapport. Besser hätte sich der Künstler nicht vorstellen können.

Leipzig. In Del Vecchio's Ausstellung für Kunst aller Art und Zeit ist jetzt eine Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen eröffnet worden, welche sehr reich beschickt worden ist. Ferner sind neu plaziert worden eine Kollektion von Werken Karlsruher Künstler wie F. Kallmorgen, K. O. Matthaei, Ludw. Dill, Hermann Daur, Alb. Haueisen, F. Fehr, weiter Kollektiv-Ausstellungen von F. Schwinge-Hamburg, A. Weinberger-Wiesbaden, Ed. Jos. Müller-Frankfurt a. M. Einzelwerke u. a. von K. Bürger, M. Moser, Ernst Meissner, Adolf Böhm, H. Wrage, Hugo Knorr, Horst Hacker, M. Weinert, A. Lang, sowie neues Kunstgewerbe, wie Büsten, Statuetten, Vasen, Säulen aus Bronze, Terrakotta, Steinguss u. s. w.

Turin. Die internationale Ausstellung für dekorative Kunst wird am 26. April eröffnet werden.

VOM KUNSTMARKT

Auktionspreise bei Lepke, Sammlung Gurlitt: Wilh. Leibl's »Griechenporträt« 4500 M., Hans Thoma's »Meeresluft« 3650 M., Max Liebermann's »Dorfidyll« 3500 M., derselbe »Bei der Arbeit« 1460 M., Andreas Achenbach's »Westfälische Mühle« 3200 M., E. Serra's »Pontinische Sümpfe« 3000 M., Hans Gude's »Norwegischer Strand« 2200 M., F. v. Piloty's »Kapuzinerpredigt« 2500 M., P. Salina's »Am Brunnen in Subiaco« 1590 M., F. von Lenbach's »Kinderporträt« 2000 M., J. Wopfner's »Kriegszeit« 1500 M., W. Simmler's »Gemsjäger« 1000 M., W. Camphausen's »Gefangenentransport« 700 M., C. Vighi's »Apenninlandschaften« 855 M., Ch. Heuvel's »In der Schule« 670 M. Der Gesamtertrag der beiden ersten Auktionstage war rund 70000 Mark. — Bei *Christie in London* erzielten sechs Miniaturen von Cosway sensationelle Preise, so »Madame du Barry« 21000 M. und »Herzogin von Cumberland« 18930 M. Wie üblich erzielten die Damenminiaturen viel höhere Preise, als die Herrenminiaturen. Der höchste Preis für diese — »Oberst Béranger« — war 8060 M. — Bei Helbing's Kupferstichauktion: Dürer, »Marienleben« 2160 M., »Wappen mit dem Totenkopf« 1700 M., »Heil. Hubertus« 1600 M., »Verlorene Sohn« 880 M., »Christus am Ölberg« 450 M., »Hieronymus im Gehäuse 450 M., »Maria mit dem Affen« 450 M., »Maria mit dem Schmetterling« 355 M. — Von den Aldegrever'schen Stichen: »Das Porträt des Herzogs von Jülich und Cleve« 440 M., »Bernhard Knipperdolling« 400 M., »Die grosse Dolchscheide« 330 M., »Die drei Kühe« von Berghem, im ersten Abdruck, 340 M., »Das Porträt des L. Vorstermann« von A. van Dyck, im ersten Abdruck, 510 M. Das Clair-obscur-Blatt »Alcyon tötet die Schlange« von H. U. Pilgrim (Meister mit den gekreuzten Stäben) 480 M., Israel van Meckenen »Zwei Apostel im gotischen Ornament« B. 81 und »Die hl. Familie mit St. Anna auf gotischem Throne« je 380 M., Giulio Campagnola »Christus und die Samariterin« 940 M., »Die Geburt Christi« von Nicoletto da Modena 450 M., »Christus zwischen zwei Heiligen« von Andrea Mantegna 305 M. Von den Raimondi-Stichen: »Der Kindermord« nach Ra-

phael 600 M., »Die fünf Heiligen« nach demselben 405 M., »Venus und Amor« ebenso 445 M., »Galathea auf dem Meere« ebenso 1450 M., »Die Poesie« ebenso 390 M., »Die nachdenkende junge Frau« 640 M., »Das Bildnis Raphael's im Mantel« 810 M. Von den Rembrandt'schen Radierungen: »Die Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten« 485 M., »Die grosse Kreuzabnahme« 800 M., »Der hl. Hieronymus bei dem Baume sitzend« 625 M., »Der hl. Hieronymus in Dürer's Geschmack« 730 M., »Der hl. Franziskus in der Wüste betend« 520 M., »Die Ansicht von Amsterdam« 495 M., »Die Landschaft mit den drei Bäumen« 4080 M. Von den Farbstichen und Schabkunstblättern der französischen und englischen Schule des 18. Jahrhunderts: »A Visit to the Grandmother« und »A Visit to the Grandfather«, zwei Blätter in Farben von Edmund Dayes und J. Smith nach Northcote, 770 M., »Gipsey's stealing a Child« und »The Child restored«, ebenso, von Valentin Gruce nach H. Singleton, 300 M., »L'Aveu difficile«, Farbendruck von François Janinet nach Lawrence, 600 M., »Thalia«, Farbendruck von Robert Pollard 355 M., »Le Déjeuner anglais«, Farbendruck von Gerard Vidal nach Lawrence, 460 M., »The Fruits of early Industry and Oeconomy« und »The Effects of Youthful Extravagance and Idleness«, zwei Farbendrucke von William Ward nach G. Morland, 650 M., »The Citizens Retread« und »Selling Rabbits«, ebenso, von William Ward nach J. Ward, 1400 M.

Florenz. Vom 3. bis 16. April kommt die Sammlung des verstorbenen Marchese Ferdinando Panciatichi Ximenez d'Aragona in dem Palast (Borgo Pinti 68) zur Versteigerung. Der soeben ausgegebene Katalog, der durch die Firma Galardelli & Mazzoni (11 Via del Giglio) zu beziehen ist, enthält auf 25 Tafeln in Lichtdruck einige der besseren Bilder — darunter sind nicht weniger als drei Sellajos —, einige Intereurs mit zumeist sehr prunkhaftem Mobiliar, sowie Proben der Waffen und der umfangreichen Sammlung chinesischer Gegenstände, endlich auch ein paar antike Stücke. Die Zahl der zur Versteigerung kommenden Bilder beträgt 272.

VERMISCHTES

Rom. *Palazzo Chigi.* Infolge des Prozesses wegen des Verkaufes der Madonna Botticelli's hat der Fürst Chigi Einheimischen und Fremden den Besuch seiner Bibliothek untersagt, welche früher jeden Donnerstag geöffnet war. Dieser Schritt des Fürsten kann nicht befremden, aber es ist doch zu beklagen, dass eine der reichsten Bibliotheken Roms bis auf weiteres der Forschung überhaupt verschlossen sein wird. *E. St.*

Aus London erhalten wir die sensationelle Nachricht, dass in Bondstreet in London ein neues *Antiquitätengeschäft* eröffnet wird, und zwar von dem Pariser *Kunsthändler Löwengard* gemeinsam mit dem bekannten *Direktor des Louvre Emile Molinier!* Dass Molinier seinen Abschied genommen hat, meldeten uns vor einigen Tagen die Pariser Blätter, dass er es zu diesem Zwecke that, haben wohl wenige geahnt. Befähigt ist Molinier jedenfalls in hohem Grade zu seinem neuen Beruf; das hat er ebenso sehr als Leiter der Abteilung der Kleinkunst des Mittelalters und der Renaissance im Louvre seit zwölf oder fünfzehn Jahren bewiesen, wie als Expert bei der Vente Spitzer, bei der der damalige Assistent am Louvre zum nicht geringen Erstaunen des Publikums nicht den Louvre, sondern — die Familie Spitzer vertrat.

Zeichenunterricht in der Volksschule. Die Leitung des preussischen Unterrichtswesens lässt gegenwärtig in einigen mehr als sechsklassigen Volksschulen Berlins versuchsweise im Zeichnen unmittelbar nach der Natur unterrichten. Die Lehrer sind angewiesen, alle hierbei gewonnenen Zeichnungen — gute wie verdorbene — aufzubewahren und samt den sonstigen Erfahrungen im Jahre 1903 dem Minister einzureichen. Es soll dann darüber Beschluss gefasst werden, ob die moderne Methode des Zeichenunterrichts an allen preussischen Volksschulen einzuführen ist.

Inhalt: Cività Castellana von E. Steinmann — Pariser Brief. Bode, Kunst und Kunstgewerbe. — Rom, Archäologisches Institut — Vom Forum Romanum; ein neuer Cranach; Ausgrabungen in San Saba. — Plathner und Schuback †. — Becker und Oebler, Professor. — Denkmal für Mariette. — Eine eigenartige Stiftung. — Die grossen Staatspreise. — Fresken von Bramante in der Brera; Böcklin's Frühlingshymne, Ausstellung von Seliger, bei Del Vecchio, Ausstellung in Turin — Auktionspreise, Sammlung Ximenez. Bibliothek Chigi geschlossen; Molinier wird Kunsthändler; Moderner Zeichenunterricht in der Volksschule. Anzeigen

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 21. 3. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Das Schicksal des Heidelberger Schlosses hat eine so erregte Erörterung hervorgerufen, und der ganze Fall ist für unsere öffentliche Denkmalpflege derart bedeutungsvoll, dass es dem Wesen dieser Zeitschrift mehr zu entsprechen schien, statt in den lebhaft geführten Kampf einzugreifen, lieber nach verhallter Rede und Gegenrede die Ergebnisse der Debatte gesammelt dem späteren Studium der Fachgenossen aufzubewahren.

Die Redaktion.

DER STREIT UM DIE WIEDERHERSTELLUNG DES HEIDELBERGER SCHLOSSES

EIN EPILOG

»Das badische Finanzministerium erachtet die Heidelberger Schlossfrage noch nicht als spruchreif. Eine Vorlage über die zum Schutze des Heidelberger Schlosses und im Interesse seiner dauernden Erhaltung zu treffenden Massnahmen wird deshalb dem gegenwärtig versammelten Landtage nicht mehr unterbreitet werden können.«

(Bad. Landesztg. v. 15. Jan. 02.)

Bedeutet diese Mitteilung wirklich nur einen Aufschub oder bedeutet sie das Begräbnis des ganzen Planes? Wir wünschen das letzte, wir fürchten das erste. Und deshalb sei der Verlauf der ganzen Angelegenheit in seinen Hauptlinien hier nochmals erzählt. Der Fall ist lehrreich; denn es giebt gar viele Heidelbergs und gar viele Schäfer im deutschen Reiche.

Wie der Bau zur Ruine geworden, braucht hier nicht mehr ausführlich erzählt zu werden. Was Kriegs- und Feuersnot übrig gelassen hatten, wäre beinahe den schlimmsten Feinden der Denkmäler, der Verständnis- und Interesselosigkeit der Besitzer, zum Opfer gefallen. Ein Franzose, Charles de Graimberg, hat — welche Ironie! — das Schloss vom Untergange gerettet; seinen Mahnungen folgend, begann sich die badische Verwaltung für die Ruine zu interessieren. Neue Gefahr brachten dann erst wieder die Bahn- und Hotelanlagen, aber im ganzen ist der Baukörper ungefährdet geblieben, bis im Jahre 1897 Oberbaurat Schäfer mit der Restauration des Friedrichsbaues betraut wurde.

Schon im Jahre 1883 hatte die badische Regierung zur Aufnahme und Unterhaltung der Ruine ein eigenes Baubureau unter Leitung der Architekten Koch und Seitz errichtet. Die Arbeiten waren 1889 abgeschlossen, im folgenden Jahre war das Bureau aufgelöst und seine Leiter, die obengenannten Architekten und der Vorstand der Grossherzoglichen Baudirektion, der jetzige Oberbaurat Durm, beauftragt worden, gesonderte Gutachten über den Bauzustand abzugeben. Die Berichte von Koch und Seitz äusserten sich über die drei Möglichkeiten einer vollkommenen und einer partiellen Wiederherstellung und einer blossen Erhaltung des Bestehenden. Das Durmsche Gutachten trat für die Erhaltung des Bestehenden ein.

Die zur Beratung dieser Gutachten einberufene Kommission, der ausser den Vertretern der beteiligten badischen Staats- und Gemeindebehörden und des Schlossvereins, die Praktiker Durm, v. Egle, Heer, Kircher, Koch, Lang, Raschdorff, Thiersch, Wagner (Darmstadt) und Warth, ferner die Theoretiker v. Essenwein, Lübke, v. Oechelhäuser angehörten, schloss sich dem Durm'schen Gutachten an und fasste ihre Meinung in acht Leitsätze zusammen, von denen die wichtigsten hier wiedergegeben seien:

1. *Eine vollständige oder teilweise Wiederherstellung des Schlosses kommt nicht in Betracht.*
2. *Die vorzunehmenden Arbeiten müssen bis in die kleinsten Teile auf Erhaltung des Bestehenden gerichtet sein. Erneuerungen sollen erst vorgenommen werden, wenn das Bestehende vollständig oder schon so weit zerstört ist, dass eine Ausbesserung ausgeschlossen erscheint.*

   Dieser Satz betrifft nicht nur das rein Bauliche, sondern auch den künstlerischen Teil der Räume, sowohl Ornamente wie figürliche Darstellungen.
3. *Als erstes Erfordernis ist zur Erhaltung der Bauwerke eine sachgemässe Abführung der Grund- und Tagwasser zu bezeichnen.*
4. *Dieser Massregel würde sich die Sicherung aller Mauerteile gegen Witterungseinflüsse durch entsprechende Ausfugungen, Abdeckungen, Versteifungen und dergleichen anzuschliessen haben.*

Im fünften Satz wird die Abformung des plastischen Schmuckes gewünscht. Da diese Arbeit jedoch, wie sich bei genauer Untersuchung herausstellte, einen allzu grossen Kostenaufwand gefordert hätte, da ferner — so sagt die amtliche Denkschrift — eine grössere Zahl der Statuen durch die Arbeit des Abformens in ihrer Standhaftigkeit beeinträchtigt worden wäre, entschloss sich das Finanzministerium, sofort die Anfertigung von Kopien sämtlicher Statuen anzuordnen. Eine im Jahre 1894 zusammenberufene Kommission von Architekten und Bildhauern erklärte einmütig, dass die Kopien ihren Zweck erfüllten und als genügend zu erachten seien. Hätte man nicht besser gethan, die Originale an ihrem Platze zu belassen und die Kopien ins Museum zu stellen? Die gleiche Kommission beantragte — und hier schon beginnt die immer verhängnisreicher sich gestaltende Abweichung von den Beschlüssen der ersten Kommission — die würdige stilgerechte Herstellung des Innern des Friedrichsbaues und die Herstellung eines Daches in der alten Form.

Der Auftrag dazu wurde zwischen Koch und Schäfer in der Weise geteilt, dass jener die Aussenrestauration, dieser die Innenrestauration übernahm. Am 25. Juni 1897 jedoch teilte der badische Staatsanzeiger überraschender Weise mit, dass unter Leitung des Oberbaurats Schäfer ein besonderes Schlossbaubureau zu errichten sei. Damit war Koch beseitigt, und Schäfer die alleinige Verantwortlichkeit für Fassade, Dach und Innenbau übertragen. Dem Fernstehenden bleibt es völlig unklar, wie den badischen Baubehörden das Recht, diese mit öffentlichen Mitteln herzustellenden Arbeiten zu beaufsichtigen, genommen werden konnte.

Wie aber hat Schäfer die ihm anvertraute Aufgabe gelöst? Ich lasse den A. H. zeichnenden Mitarbeiter des »Schwäbischen Merkur«, in dessen Artikelserie eine Menge feinsinniger Bemerkungen über Denkmal- und Landschaftspflege enthalten sind, das Wort[1]). »Die Seite gegen das Thal vor allem hat alle Schärfe der Linien verloren. Wie ein stumpfer Abdruck aus dem Model sieht das Ganze aus, ohne scharfe Schlagschatten, ohne deutlich hervortretende und sich abhebende Profile. Die feingearbeiteten Fensterumrahmungen und köstlichen Löwenmasken sind durch Abraspeln verdorben oder durch ordinäre Kopien ersetzt und der goldgrüne Schimmer der Patina war natürlich auch nicht zu retten. In stumpfen bröckelnden Thonfarben, wie eine Cementarbeit, stellt sich die weiland berühmte Fassade dar. Vom Hof aus gesehen macht sich die Sache besser aber man wünscht, der Bau möchte an der Frankfurter Zeil stehen mit der Aufschrift »Frankfurter Bank«, nicht zwischen diesen Ruinen, deren Einheit der Prunkbau im Millionenstil vernichtet. Vom Thale aus gesehen vollends sind die vielen kleinen Dachfenster und Kamine mit ihrem weissen Anstrich eine Beleidigung für das Auge . . .«

Das Innere des Friedrichsbaues, das sich der Besichtigung und Beurteilung noch immer entzieht, hat nach zuverlässigen Mitteilungen ebenfalls eine gründliche Umgestaltung erfahren; so gründlich, dass die Räume, die Museumszwecken dienen sollten, nunmehr — Repräsentationsräume für den Grossherzog werden müssen. Eine ursprünglich ganz einfache, vollkommen schmucklos auf Fussbodenhöhe endigende Wendeltreppe beispielsweise mündet jetzt in ein mehrere Meter hohes fast überreich ornamentiertes Sandsteingehäuse. Die an sich einfachen Thüröffnungen sind jetzt von wahren Tischler-Architekturen in eingelegter und geschnitzter Arbeit umgeben; für sie so wenig wie für die schweren Stuckdecken, die der pietätvolle Restaurator hier anzubringen für gut fand, ist im Baubestande auch nur der kleinste Anhalt zu finden; sie sind freie Gestaltungen der von deutscher Renaissance gesättigten Phantasie Schäfer's. Es versteht sich von selbst, dass derartige Thüren und Decken auch eine anspruchsvolle Wandbekleidung fordern, kostbare Stoffe oder Teppiche, und dass die bescheidenen Sammlungen des Vereins, Stiche, Porzellan, Waffen und dergleichen hier nicht zur Geltung kommen können. Man muss also nach einem anderen Zweck der Räume suchen, man hat ihn, wie gesagt, auch bereits gefunden. Im Jahre 1894 aber hatte die Kommission, deren Mitglied Schäfer war, einmütig gewünscht, »der Bau solle auch nach den Restaurationsarbeiten den Charakter des Altertümlichen nicht verlieren«. Wie einigt sich hier Wort und That?

Unter diesen Verhältnissen ist es wohl nicht ganz leicht zu verstehen, dass die badische Regierung sich wiederum an Schäfer wandte, als ihr — man weiss nicht, warum — der Zeitpunkt gekommen schien, zur Wiederherstellung anderer Schlossteile oder — genauer gesagt — des ganzen Schlosses Stellung zu nehmen; denn die Frage heisst klipp und klar trotz aller offiziösen und offiziellen Verschleierungskunst: Soll das ganze Schloss innen und aussen wieder aufgebaut werden? Selbst wenn man das im Prinzip bejahen könnte, wäre es doch zweifellos, dass der Mann, der sich am Friedrichsbau nicht als pietätvoller, sich dem vorgefundenen Baubestande bescheiden unterwerfender Restaurator, sondern als rücksichtsloser, vor allem den eigenen Willen zur Geltung bringender Erneuerer gezeigt hat, nicht der geeignete Mann zur Lösung dieser Aufgabe ist. Überall, wo Schäfer Hand angelegt hat, zeigt sich seine gewaltsame Art, in Marburg, in Strassburg, wo er — wiederum unter Ausschaltung aller Aufsichtsinstanzen, gegen den Willen der ganzen Gemeinde — die alte Jung St. Peterskirche in einer Weise koloristisch behandelt hat, die das historisch geschulte, wie das naive Auge mit genau gleicher Heftigkeit beleidigt, — in Freiburg, wo er die alten Stadtthore — auch hier gegen den gewichtigsten Einspruch — ausgebaut hat, wie sie ganz sicher nie gewesen sind. Und nun sollen Heidelberg und Meissen an die Reihe kommen.

Sobald der Schäfer'sche Plan in seinen allgemeinsten Umrissen bekannt geworden war, erhob sich eine grosse Zahl von Stimmen gegen ihn. Cornelius Gurlitt ging voran, auch hier ein prächtiger Rufer im

1) »Schwäbischer Merkur« (Kronik) No. 6 bis 12 (4. bis 9. Januar 1902).

Streit[1]): Was ihm seit seinen Jugendtagen ein teurer Besitz ist, will er nicht »stilgerecht« verfälscht, will er überhaupt nicht von frevlerischer Hand angetastet wissen. Dann trat Theodor Alt mit ausführlichen, auf gründlichster Kenntnis des Gegenstandes beruhenden Ausführungen hervor, in denen er sich aus geschichtlichen, wie aus künstlerischen Gründen gegen die Wiederherstellung des Otto Heinrichs-Baues — von diesem allein war zunächst die Rede — wandte[2]): Der Merian-Schäfer'sche Zwillingsgiebel steht — dies ist etwa der Kern des Aufsatzes — in heftigem Widerspruch zu der ganz italienisch komponierten Fassade, kann also nicht der ursprünglichen Bauabsicht angehören. »Nimmt man dem Schloss seinen Charakter als Ruine, so vernichtet man jenes allgemeine, auf ihre Geschichte nicht minder wie auf ihre malerische Schönheit begründete Interesse, welches ihren einzigartigen Weltruf bedingt.« Ihm antwortete Seitz, dem »Laien« der »Fachmann«; aus der Gehässigkeit seines Tons allein ist schon zu entnehmen, wie schlecht es mit seinen sachlichen Gründen bestellt ist[3]). Es sei in erster Linie eine technische Frage, die der Entscheidung harrt. Das einzige Mittel zur Erhaltung des Baues sei seine Wiederherstellung. »An sich steht uns persönlich die italienische Renaissance näher als die deutsche, es ist uns aber bei genauer Kenntnis der italienischen Bauten keine bekannt geworden, der an Originalität und architektonischer Schönheit den im vorgeschlagenen Sinne restaurierten Otto-Heinrichs-Bau übertrifft.« (!!) So wörtlich derselbe Fritz Seitz, der im Jahre 1884 denselben Doppelgiebel — wiederum wörtlich — »monströs« genannt hatte. Ja, es geht eben nichts über — Entwickelung. Durm antwortete treffend mit einer sachlichen Darstellung des geschichtlichen Verlaufs[4]); in einer zweiten Darlegung wies er den Versuch, das Schloss als baufällig hinzustellen und die Frage seiner Wiederherstellung als eine Angelegenheit der Techniker zu behandeln, zurück[5]). »Durch eine Behandlung dieses Baues in der Art des Friedrichsbaues wird aber seine Festigkeit im ganzen wohl nicht erhöht und der Vorschlag, ihn durch eine solche Reparatur zu verstärken und diese Verstärkung durch hohe Giebelmassen und kolossale Dächer, die durch aufgefangene Windstösse das Mauerwerk in seinen Grundfesten erzittern machen können, noch mehr zu erhöhen, ist eine traurige Spekulation auf den Unverstand der Massen.« Alt setzte in zwei weiteren Artikeln noch eingehender die Schwächen des Schäfer'schen Projektes, den Mangel ausreichender geschichtlicher Begründung für Anlage

1) »Frankfurter Zeitung« Nr. 320 vom 16. November 1902 (aus den »Dresdner Nachrichten«).

2) »Heidelberger Tageblatt« Nr. 270 vom 18. November 1901.

3) »Heidelberger Zeitung« Nr. 272 vom 23. November 1901.

4) »Heidelberger Zeitung« vom 13. November 1901. (Nr. 275).

5) »Heidelberger Tageblatt« vom 27. November 1901. (Nr. 279).

und Durchbildung des Giebels auseinander.[1]) Auch A. v. Oechelhäuser und viele andere nahmen in gleichem Sinne das Wort[2]). Oberbaurat Otto Warth sprach die stärksten Bedenken gegen die Zweckmässigkeit der von Schäfer geplanten Massnahmen aus[3]). »Das Dach schützt die Aussenflächen der Fassadenmauern vor der Zerstörung nicht, sie sind nach wie vor den nagenden und zersetzenden Einwirkungen der Witterung preisgegeben, . . . wie dies die noch nicht 200 Jahre alten Schlösser in Mannheim, Bruchsal und Rastatt zeigen, die zur Zeit mit einem Aufwand von Millionen in ihrem Äussern wieder hergestellt werden müssen, obgleich sie nie dachlos waren, völlig ausgebaut sind und verschiedenen Zwecken dienen«. Das Gegenteil des Gewünschten wird erreicht: die Fassade wird in ihrer Ausdehnung vergrössert durch die gewaltigen, die Dachflächen überragenden Doppelgiebel, die in erhöhtem Masse der Verwitterung und dem Verfall preisgegeben sind.« Es gebe technische Mittel genug zur Erhaltung des Bestehenden, ohne Ausbau: für die Kronen der Mauern und für die wagrechten Flächen der Fensternischen Abdeckung mit Granit oder Syenitplatten, eventuell in Verbindung mit Steinrinnen, Bleiausstemmungen, Bleiisolier- oder Kupferplatten; für die Innenflächen sorgfältiges Ausfügen, Bestich und Putz; für die freistehenden Mauern, falls dies wirklich notwendig sein sollte, strebepfeilerartige Hochführung der Quermauern.

Inzwischen hatte Cornelius Gurlitt in einem Rundschreiben einem weiteren, aus Künstlern und Gelehrten bestehenden Kreise die Frage vorgelegt, ob Erhaltung der Ruine oder Wiederaufbau wünschenswert sei. Die weitaus überwiegende Zahl, auch die Mehrzahl der befragten Architekten und unter ihnen die hervorragendsten Deutschlands, sprachen sich gegen die Wiederherstellung aus. Einhundertunddreizehn Lehrer der Heidelberger Universität gaben eine Erklärung zu Gunsten der Ruine ab. Geflissentlich wurde die Meinung verbreitet, als spiele sich der Streit zwischen den geschlossenen Gruppen der Architekten einerseits, der Kunsthistoriker andererseits ab, als handle es sich um eine Mache der letzteren. Nichts kann falscher sein, als diese Behauptung. Wahr ist nur, dass die Kunsthistoriker geschlossen gegen die Restauration stehen; aber mit ihnen, und wie sie als Ruinenschwärmer verspottet, steht eine sehr grosse Anzahl bedeutender Architekten aller Richtungen, stehen ausser den hier schon genannten auch F. Adler, Heinrich von Geymüller, Leopold Gmelin, Hermann Muthesius, Olbrich, Raschdorff, Steinbrecht, Thiersch und viele, viele andere. Auf Schäfer's Seite aber steht nur der kleine Kreis der

1) »Heidelberger Tageblatt« vom 26. November 1901. (Nr. 278) und »Mannheimer Genral-Anzeiger« vom 27. November 1901.

2) Beilage der »Münchner Allgemeinen Zeitung« Nr. 282 und »Badische Landeszeitung« vom 26. November 1901 (Nr. 553).

3) »Badische Landeszeitung« vom 30. November 1901 (Nr. 562).

auf ihn Eingeschworenen, die der Ansicht sind, dass man jetzt restaurieren müsse, weil man eben jetzt Schäfer zur Verfügung habe. War es aber wirklich so ganz klug, als einer von Ihnen mit Bezug auf Schäfer's Entwurf die Worte niederschrieb: Es handelt sich nicht um eine Kopie mehr, sondern um eine ganz hervorragende selbständige Kunstleistung im Geiste der Alten?[1]) Nun gut, dann setze man diese selbständige Kunstleistung auf irgend einen der unbebauten Berge im Schwarzwald, aber Heidelberg und uns lasse man damit in Ruhe!

Anfang Dezember sprach dann Georg Dehio in einer besonderen, aus der tiefwurzelnden Abneigung des Denkmalfreundes gegen die Denkmalzerstörer geborenen Broschüre sein Wort zur Sache[2]): Das Versprechen, den Otto Heinrichs-Bau so wiederherzustellen, wie er gewesen ist, kann nicht eingelöst werden, weil niemand, auch nicht Karl Schäfer, mit Sicherheit angeben kann, wie er ausgesehen hat. Das relativ Wahrscheinlichere, — (nach den neuesten Forschungsergebnissen das Gewisse) — können wir sagen, ist, dass er anders ausgesehen hat, als auf Schäfer's Projekt; dieses bewirkt vollständige Verschiebung der Proportionen, eine total veränderte Bedeutung und Wirkung der ganzen Fassade. Und er schliesst seine wirkungsvollen Darlegungen mit den Worten: »Verlieren würden wir das Echte und gewinnen die Imitation; verlieren das historisch Gewordene und gewinnen das zeitlos Willkürliche; verlieren die Ruine, die altersgraue und doch so lebendig zu uns sprechende, und gewinnen ein Ding, das weder alt noch neu ist, eine tote akademische Abstraktion«.

Dem Drängen der öffentlichen Meinung nachgebend, hatte die badische Regierung endlich auch die Denkschrift über die Fortsetzung der Wiederherstellungsarbeiten und das Protokoll über die Verhandlungen der von ihr einberufenen Konferenz veröffentlicht[3]). Zur Beratung des Schäfer'schen Entwurfes, den sich die Regierung zu eigen gemacht hatte, war nämlich am 15. Oktober im Schlosse selbst eine neue Kommission zusammengetreten, die ausser den Vertretern der staatlichen und städtischen Behörden und des Schlossvereins die Praktiker Hofmann (Darmstadt), Kircher, v. Seidl (München), Tornow (Metz), die drei mit den bisherigen Arbeiten am Schloss betraut gewesenen Architekten Schäfer, Koch und Seitz, und die Theoretiker v. Oechelhäuser und Thode zu Mitgliedern hatte. Von den noch lebenden Mitgliedern der ersten Kommission waren Raschdorff, Schmidt-Heidelberg, Durm und Warth bezeichnender Weise nicht zugezogen worden. Verhandlungsunterlage war das Schäfer'sche Projekt, das alle den Schlosshof einschliessenden Gebäude in den Restaurierungsplan einbezog, aber nur für den gläsernen Saalbau und den Otto Heinrichs-Bau genauere Vorschläge macht. Sämtliche Bauten seien thunlichst in der Gestalt wieder herzustellen, die sie zur Zeit ihrer Erbauung oder unmittelbar vor der Zerstörung im Jahre 1689 gehabt haben. Bei allen Restaurierungsarbeiten sei der gegenwärtige Stand der Bauten, soweit dies irgend angeht, sorgfältig zu erhalten. Die Restaurierung sei bei allen einbezogenen Bauten in der Aussenerscheinung ganz durchzuführen. Im gläsernen Saalbau sollen alle Innenräume in würdiger, echter, aber einfachster Weise ausgebaut werden. Für den Otto Heinrichs-Bau wird vorgeschlagen, die Parterreräume um ihrer selbst willen und als Schauobjekt in alter Schönheit zu erneuern. Die Obergeschosse dieses Gebäudes sollen dagegen vorläufig nur von konstruktionswegen durchbaut, ihre Ausschmückung aber verschoben werden. Für die gotischen Bauten und für den englischen Bau wird die Wiederherstellung der Innenräume beantragt.

Für die Beurteilung der Kommissionsverhandlungen kann die Meinung von Schäfer, Koch und Seitz die pro domo sprechen mussten und sprachen, wohl ausser Betracht bleiben. Von den übrigen Teilnehmern stellten sich zwei Praktiker, Oberbaurat Kircher und Professor Gabriel v. Seidl (München) und die beiden Theoretiker Thode und v. Oechelhäuser auf die Seite der ersten Kommission, d. h. auf die Seite der Erhaltung des Bestehenden. Die beiden Architekten Hofmann-Darmstadt und Tornow-Metz sprachen sich im Sinne des Schäfer'schen Projektes aus; Oberbürgermeister Wilckens und Hofrat Zangemeister stimmten der Wiederherstellung des Otto Heinrich-Baus zu, falls die Techniker dies zwecks Erhaltung der Ruine für notwendig erachten. In dieser Frage aber und in der Beurteilung des Schäferschen Projektes für den Otto Heinrichs-Bau gingen die Meinungen weit auseinander.

Es würde grösseren Raum, als den mir hier zugemessenen erfordern, sollten die pro und contra angeführten Gründe einzeln gegeneinander abgewogen werden. Doch sei der Versuch gemacht, kurz zusammenzufassen, was von den Freunden und Gegnern des Schäfer'schen Projektes in der Konferenz, wie nachher in Zeitungen, Zeitschriften und Broschüren geäussert wurde. Allgemeine Erwägungen patriotischer Art, wie sie auf beiden Seiten geltend gemacht wurden — auf der einen in dem Sinne, dass es unsere Pflicht sei, das glänzendste Bauwerk der deutschen Renaissance in alter Herrlichkeit wieder erstehen zu lassen, wohingegen die anderen gerade die Ruine als Warnung vor Rückfall in Zersplitterung, als Mahnung zur Einigkeit erhalten wissen wollen — dürfen hier wohl ausser Spiel bleiben. Die Frage heisst nur: Würde der Wiederaufbau des Schlosses eine Mehrung unseres künstlerischen Besitzes bedeuten? Und ist überhaupt eine sichere geschichtliche Grundlage dafür vorhanden? Die Gegner des Projekts antworten verneinend; das Schloss, wie es uns überliefert sei, dürfe überhaupt nicht bloss als Kunstwerk betrachtet werden: Sage und Geschichte, Natur und Kunst hätten

1) Centralblatt der Bauverwaltung November 1901.

2) Was wird aus dem Heidelberger Schloss werden? Strassburg, Karl J. Trübner 1901.

3) Die Verhandlungen der Heidelberger Schlossbau-Konferenz vom 15. Oktober 1901. Amtliche Aktenstücke, veröffentlicht im Auftrage des Grossh. Badischen Finanzministeriums (mit einer Abbildung), 1902.

hier zusammen etwas ganz Einziges geschaffen. Diesen Besitz zu erhalten und ihn unversehrt weiterzuvererben, sei unsere Aufgabe, nicht aber ihn — unter Verzicht auf alle poetischen Werte — in einen Zustand zu versetzen, in dem er nicht ganz unmöglicherweise einmal gewesen sein könnte. Ja, es haben sich sogar Meinungen vernehmen lassen, dahin lautend, dass man die Ruine ruhig zu Grunde gehen lassen solle, wenn es unmöglich sei, sie mit den Mitteln der heutigen Technik zu erhalten. Dann werde sich wenigstens das jetzige und das kommende Geschlecht noch ihres poetischen Zaubers erfreuen dürfen, und die Möglichkeit, einen Wiederaufbau vorzunehmen, habe man in fünfzig Jahren so gut wie heute, da ja Photographien und Massaufnahmen in sehr grosser Zahl vorhanden sind. Demgegenüber betonen Schäfer und seine Freunde, indem sie der Ruinenseligkeit spotten, den rein künstlerischen architektonischen Wert der Schlossbauten; es sei Pflicht, das Ganze der ursprünglichen Konzeption aus den erhaltenen Fragmenten herzustellen. Und die Hitzigsten unter ihnen treiben zur Eile: Man müsse den besonders glücklichen Zufall, dass man einen Mann, wie Schäfer zur Verfügung habe, benutzen und rasch — lieber heute, als morgen — zur That schreiten. Gerne scheinen sie bereit, was für uns den Hauptreiz der Ruine ausmacht, ihre Stimmung, zu Gunsten jener roheren, auf Massenentfaltung und Materialpracht gegründeten Wirkungen preiszugeben, wie sie uns ähnlich manche moderne Grossstadtstrasse bieten kann. Den ihnen oft entgegengehaltenen Einwand, dass eine Wiederherstellung auch für die Betrachtung aus der Ferne den uns lieb gewordenen Umriss in der gefährlichsten Weise verändern müsste, überhören sie gerne.

Das einzige Mittel, die Ruine zu erhalten, sei, sie auszubauen. So sagen wenigstens im Jahre 1901 die Freunde Schäfer's. Zehn Jahre vorher noch hatte Seitz in seinem gedruckt vorliegenden Gutachten vom Otto Heinrichs-Bau erklärt: »Fundament vorzüglich, Geschossmauerwerk der Ost- und Süd- und Westfassade, abgesehen von den obersten Teilen, gut, Mauerstärke gross. Hoffassade übersteht im ganzen unbedeutend, am meisten in der Mitte u. s. w. Ostfassade übersteht und ist ausgebaucht, aber beides unbedeutend. Südliche Mauer, abgesehen von den oberen Teilen, gut. Zwischenbau gut. Senkungen nirgends zu bemerken.« Haben wirklich die letzten zehn Jahre an dem Bau mit dem vorzüglichen Fundament, den grossen Mauerstärken, den geringen Ausweichungen aus dem Lot so grosse Verheerungen angerichtet, dass die viel gepriesene moderne Technik ihrer nicht Herr werden kann? Zwar behaupten angesehene Techniker, wie Oberbaurat Kircher, wie Gabriel v. Seidl, Josef Durm u. a., dass die moderne Denkmalpflege dies sehr wohl könne, wenn sie nur wolle, und v. Warth hat sogar, wie bereits erwähnt, eingehende Vorschläge in dieser Richtung gemacht, aber der Berliner Architektenverein erklärt, dass die moderne Bautechnik keine Mittel besitze, die freistehenden Umfassungsmauern des Otto Heinrichs-Baues in ihrem jetzigen Zustande zu erhalten. Nur Bedachung und Ausbau seien wirkliche Schutzmittel. Solcher Resignation gegenüber ist es gewiss bedeutungsvoll, dass eine durch ihre Zusammensetzung gewichtige Minderheit der gleichen Vereinigung die Wiederherstellung ablehnt und es als Pflicht der deutschen Architekten erachtet, die Ruine lediglich gegen Verfall zu schützen, ohne den gegenwärtigen Gesamteindruck zu verändern. Namen wie Eggert, Gräf, Grisebach, L. Hoffmann, Ihne, Messel, O. Rieth, Schwechten, Sehring stehen unter dieser Erklärung. Den gleichen Standpunkt hat dann auch F. Adler vertreten.

Selbst wenn man — was wir, wie die grosse Mehrzahl der Praktiker und Theoretiker, nicht thun — grundsätzlich eine Wiederherstellung der Ruine für zulässig erachten dürfte, bliebe doch immer noch die Frage nach der geschichtlichen Fundierung und der künstlerischen Bedeutung des Schäfer'schen Projektes offen; denn es darf doch wohl gefordert werden, dass die Wiederherstellung eines Baues, der, wie treffend gesagt worden ist, ideeller Gemeinbesitz des deutschen Volkes ist, nicht nur auf sicherer geschichtlicher Grundlage ruhe, sondern auch künstlerische Ansprüche befriedige. Wo auf der einen Seite so viel genommen werden soll, muss doch auf der anderen Seite etwas gegeben werden. Das Abbildungsmaterial nun, das uns über das ehemalige Aussehen des Otto Heinrichs-Baues Auskunft geben könnte, ist — trotz seinem Umfange — höchst ungenügend, es enthält kein einziges Blatt, das uns über die Fassadenkrönung vor Beginn des 17. Jahrhunderts genaue Auskunft giebt[1]). Dass der Bau im 17. Jahrhundert einen Doppelgiebel oder wenigstens zwei Giebel nebeneinander besessen hatte, ist gewiss. Welche Gestalt aber dieses Giebeldach besessen hat, ob es eine Zwillingsbildung mit verwachsenem Untergeschoss oder einfach zwei nebeneinander gestellte Giebel gewesen sind, darüber fehlt uns die Sicherheit. Die mir vorliegenden photographischen Vergrösserungen von Merian'schen Stichen und Stuttgarter Zeichnungen machen es im höchsten Grade wahrscheinlich, dass die Innenschrägen der Giebel auch an der Hofseite bis zum Hauptgesimse herabreichten, dass also kein gemeinsames Giebelgeschoss vorhanden war. Wird der Archäologe Schäfer wohl den Mut haben, auch hieraus die einzig mögliche Schlussfolgerung zu ziehen? Und wie wird sich ihm dann die Flächengliederung dieser beiden Dreiecke gestalten?

Als mögliche Dachlösungen kämen ausser dem Giebel noch — wenn der Bau nun einmal überdacht werden muss — ein Südnord-Dach mit horizontalem Balustradenabschluss oder — analog dem Friedrichsbau — mit zwei Zwerchhäusern in Frage. Da Schäfer unter den möglichen Lösungen die anspruchsvollste gewählt hat, diejenige, die den grössten Arbeits- und

1) Der Zangemeister'sche Beweis, die Stuttgarter Zeichnungen wegen des Fehlens minder wichtiger Baulichkeiten noch ins 16. Jahrhundert zu setzen, ist nicht stichhaltig, weil derartige malerische Ansichten allzu oft nicht auf Anschauung des Objektes, sondern auf älteren — gezeichneten oder gemalten — Vorbildern beruhen.

Kostenaufwand erfordern und das altgewohnte liebe Bild am stärksten umgestalten würde, so wird man billigerweise erhöhte künstlerische Befriedigung erwarten dürfen. Aber man stelle es sich, nachdem man einen Blick auf den Friedrichsbau geworfen hat, nur vor: Über der dreigeschossigen, auf geschlossenem Sockel errichteten Fassade mit ihren starken durchgehenden Horizontalen die massige Krönung, die Fassade selbst vielfach geflickt, ein Mosaik aus Altem und Neuem, die Krönung ganz neu. Stellt man zwei Giebel nebeneinander, so zerreissen sie die Einheit des Unterbaues, stellt man sie verwachsen hin, so fallen ihre Achsen ausserhalb der Symmetrie-Achsen des Gebäudes — beides Wirkungen allerschlimmster Art. »Der aus unbekannten Gründen — sagt Adler — zusätzlich erfolgte Aufbau jenes Zwillingsgiebels ist eine bedauerliche Verballhornung des nach völlig anderen Stilgesetzen erfundenen und ausgeführten dreigeschossigen Frontbaues gewesen; auch aus diesem Grunde empfiehlt es sich, von der geplanten hohen Bedachung nebst Giebeln Abstand zu nehmen. Für mich ist es unzweifelhaft, dass die jetzige Erscheinung des Otto Heinrichs-Baues eine in sich vollendete harmonische Schöpfung darstellt, wie sie in künstlerischem und technischem Sinne nur einmal in Deutschland vorhanden ist.« Zu dem Zwiespalt der in sich vielfach geflickten und erneuerten Fassade mit den Giebeln käme dann aber noch die meines Erachtens völlig unerträgliche Diskrepanz der ausgebauten, mit neuen Dächern und Giebeln prangenden Schlossbauten und der lediglich durch den Verfall, durch die Überwucherung malerisch wirksam gewordenen fortifikatorischen Anlagen. Es ist keine Lösung dieses Zwiespalts denkbar.

Zweier wichtiger Meinungsäusserungen sei schliesslich noch gedacht. Der Karlsruher Architekt Bernhard Kossmann hat durch örtliche Untersuchungen festgestellt[1]), dass das oberste Gesims des Otto Heinrichs-Baues auf eine Höhe von 65 Centimeter mit dem dahinterliegenden Mauerwerk keinen Verband hat, d. h. also, dass sich hier zwei getrennte Mauerkörper befinden, auf denen unmöglich die Last hoher Steingiebel geruht haben kann. Die Sockelschicht der beiden Zwerchgiebelreste, die aus demselben dunkelroten Gestein besteht, ist an der Oberfläche glatt, also ursprünglich nicht für Überbauung berechnet gewesen. Daraus sei zu schliessen, dass Kurfürst Otto Heinrich nicht die Giebel, sondern einen horizontalen Abschluss beabsichtigt habe. Dass die Giebel einmal vorhanden gewesen sind, giebt auch Kossmann zu, aber sie waren nicht miteinander verwachsen, sondern ohne gemeinsames Untergeschoss nebeneinander gestellt, so dass auch der innere Giebelfusspunkt auf dem Hauptgesimse lag. Aus der Innenkonstruktion des Otto Heinrichs-Baues aber folgt, dass die Giebel unsymmetrisch, d. h. von ungleicher Grösse gewesen sein müssen, weil als Tragmauer des Daches nur die südliche Mauer des Gläsernen Saalbaues in Frage kommt. Schäfer hat sich in ganz unhistorischer Weise geholfen, indem er in seinem Projekt, um gleichgrosse Grundflächen für die beiden Giebel zu gewinnen, eine nur im Erdgeschosse vorhandene massive Mauer bis zur Gesimshöhe emporführt. Wird er nun, von Kossmann belehrt, so historisch sein, dass er die Wiederherstellung dieser nur als Notarchitektur verständlichen beiden Giebel befürwortet?

Auch der Architekt Albrecht Haupt, der keineswegs als Gegner der Wiederherstellung gelten will, ist der Ansicht, dass die ganz italienische Fassade, deren Quellen er nachweist, unbedingt einen horizontalen Abschluss verlangt[1]). Die beiden Querdächer nebeneinander sind seiner Ansicht nach ein aus Sparsamkeit angenommener Ersatz für das ursprünglich geplante Längsdach. Der Schäfer'sche Giebelentwurf wird so »zu einer Phantasie, wie man etwa den Bau ausbauen könnte, unter Beibehaltung des ungefähren einstigen Umrisses, jedoch so, dass die Giebel in der Architektur möglichst zum unteren Bau passen.« Der Doppelgiebel war »technisch schwach, künstlerisch minderwertig und für die ganze Architektur des Baues ziemlich gleichgültig.« »Für eine Wiederherstellung des Otto Heinrichs-Baues müssten andere und überzeugendere Grundlagen geschaffen werden, als sie bisher geboten würden.«

* * *

Es ist hocherfreulich, dass die Regierung den Stimmen der Warner Gehör geschenkt und sich entschlossen hat, die Entscheidung zu vertagen. Zunächst sind freilich Koch und Seitz am Werke, um nachzumessen, welche Veränderungen sich seit ihren letzten Aufnahmen am Baukörper vollzogen haben. Nach ihnen aber werden unbeteiligte Sachverständige in gründlichster Weise zu prüfen haben, welche Massnahmen zur Erhaltung der Ruine erforderlich sind. Was immer aber auch das Ergebnis dieser technischen Untersuchungen sein möge, — die eine freudige Hoffnung haben wir aus der bewegten Debatte gewonnen:

Dass nie wieder frevlerischer Hand gestattet werden wird, sich an das Schloss zu wagen mit der Absicht, zu zerstören, was drei Jahrhunderte aus ihm geschaffen haben, und »wiederherzustellen«, was sicher nie gewesen ist.

Strassburg. *ERNST POLACZEK.*

NEKROLOGE

Josef Loewy, Hofphotograph in Wien, einer der bekanntesten und erfolgreichsten Männer auf dem Gebiete der Reproduktionstechnik, ist am 24. März gestorben.

PERSONALIEN

Weimar. Sicherem Vernehmen nach wird der Maler Hans Olde mit Beginn des Sommersemesters das Direktorium der Grossherzoglichen Kunstschule übernehmen.

1) Die Bedachung am Heidelberger Otto Heinrichs-Bau von 1689. Karlsruhe, Braun'sche Hofbuchdruckerei 1902.

1) »Deutsche Bauzeitung« XXXVI, Nr. 11.

DENKMALPFLEGE

Die „Piazza d'Erbe" in Verona. Der hiesigen »Gazzetta degli Artisti« ist es bekanntlich gelungen, das Interesse für die Erhaltung des so überaus malerischen Hauptplatzes in Verona in weitere Kreise zu tragen und eine internationale Protestbewegung ins Werk zu setzen, welche sich in unzähligen Unterschriften äusserte gegen die geplante Erbauung eines Varietétheaters modernsten Stils gerade auf dieser sich durch altertümliche Schönheit auszeichnenden »Piazza«. — Die Regierung konnte solcher Bewegung gegenüber nicht mehr umhin der Stadtverwaltung ernstlich ans Herz zu legen, dass man wohl überlegen möge, ehe man das bezügliche Projekt annehme. Dieses Eingreifen der Regierung fand seinen Ausdruck in einem Schreiben des Generaldirektors für Kunstangelegenheiten beim Ministerium, Fiorilli, an den Bürgermeister von Verona, in welchem er die Wichtigkeit der Angelegenheit hervorhebt und vor beklagenswerter Entstellung des Centrums der Stadt warnt. Bürgermeister Guglielmi antwortete am 4. März umgehend auseinandersetzend, wie die Sache, um spruchreif zu sein erst noch genau vom Gemeinderat geprüft werden müsse und giebt die Versicherung, dass alles kunsthistorisch Wichtige bei den Demolierungen in den Besitz der Stadt übergehen werde, dass alle Arbeiten genau überwacht werden würden, sei es, um künstlerisch Wichtiges zu schützen, sei es am Projekte nötige Änderungen eintreten zu lassen. Es wird ferner klargelegt, dass vom statischen, wie vom gesundheitlichen Standpunkte aus das Niederlegen der dem Judenviertel angehörigen Häuser, welche gefahrdrohend auf den Platz herabschauen, absolut geboten sei u. s. w. — Ob diese ziemlich unklar gegebenen Versicherungen das Ministerium beruhigt haben möchten, wollte der bekannte, um die Kunst verdienstvolle, Deputierte P. Molmenti, Präsident der venezianischen Accademia in einer im Parlamente vorgebrachten Interpellation erfahren. Er, der für alles künstlerisch-historisch Wichtige und dessen Erhaltung glühend begeistert ist, setzte seine Meinung in einer glänzenden Rede auseinander und bewies, wie die Versprechungen des Veroneser Bürgermeisters nur Sand in die Augen seien, wie das Erhalten des Gesamtschönen eines Marktplatzes nicht damit erreicht wird, dass man Einzelnes verloren stehen lässt und verschont, während das Ganze, vollständig modernisiert, diesen verlassen dastehenden Zeugen einer grossen Zeit ihren Zauber vollständig raubt. Die Rede (der vollständigen Übersetzung wohl wert), fand solchen Beifall, dass hundert Deputierte sofort sich mit dem Redner dem Proteste anschliessend, dem Bürgermeister von Verona telegraphisch ihre Missbilligung kundgaben. — Sie erhielten sofort telegraphische Antwort, welche in gereiztem Tone ihre Einmischung zurückweist und ihnen Mangel an Kenntnis der Sachlage vorwirft. Eine besonders gesalzene Antwort erhielt Herr Molmenti selbst. — Die Regierung hat nun dieser Tage eine Kommission ernannt, gebildet aus den Herren Cantalamessa, Galeriedirektor in Venedig, Professor Manfredi, Architekt an der Akademie und Professor E. Tito, Maler. Diese drei Herren sind bereits nach Verona abgereist um an Ort und Stelle Einsicht zu nehmen und der Regierung Bericht zu erstatten. Sie sind jedenfalls vom besten Willen beseelt. Da aber die Veroneser das Tingel-Tangel-Theater wollen und eine »Verschönerung« ihrer Piazza, so wird es gewiss der Regierung nicht gelingen, gegen solche Strömung aufzukommen.

Venedig. Ausbau der Kirche der Pietà. Der verstorbene hiesige Geldwechsler Fiorentini bestimmte in seinem Testamente 100000 Lire für den Ausbau der Fassade der Chiesa della Pietà auf der Riva degli Schiavoni. Meinungsverschiedenheiten, Verschleppungen liessen nicht spruchreif werden, ob die aus dem vorigen Jahrhundert (18.) vorhandenen Pläne des Architekten der Kirche, G. Masvari, benutzt werden sollten, oder ob nach dem Entwurfe eines noch ganz unbekannten hiesigen jungen Architekten das wichtige Werk beendet werden solle. — Endlich ist es den vernünftig Denkenden gelungen, die Stimmenmehrheit in der Kommission zu erlangen und wird diese an so hervorragender Stelle sich erhebende Kirche nach den ursprünglichen Plänen und Zeichnungen nun vollendet werden.

August Wolf.

WETTBEWERBE

Ein künstlerisches Plakat, das zum Besuche Breslaus einladen soll, schreibt der dortige Verein zur Hebung des Fremdenverkehrs auf den 1. Mai aus. Einziger Preis 300 Mark. Näheres durch das Schlesische Museum in Breslau.

Den grossen Preis der Königlichen Akademie zu Dresden, bestehend aus zweijährigem Reisestipendium zu je 3000 Mark, erhielt der Architekt Johannes Zimmermann aus Zwickau.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Weimar. Unserem Museum ist ein wertvoller Zuwachs durch den jüngst verstorbenen Friedrich Preller geworden, der eine Sammlung von etwa 150—200 Skizzen und Studien seines Vaters, zumeist zu dem berühmten Odyssee-Cyklus, gestiftet hat.

Turin. *Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst.* Aussteller, Juroren sowie zur Ausstellung reisende Künstler und Handwerker, welche beim Ausbau der deutschen Galerie beschäftigt sind, geniessen auf den italienischen Bahnen eine Preisermässigung von 50 Prozent. Darauf bezügliche Ausweise werden auf schriftliches Verlangen verabfolgt von der Centralstelle des deutschen Arbeitsausschusses in Maria-Eich-Planegg bei München. Die schweizerischen Eisenbahnen gewähren bedeutende Preisermässigung, sobald sich Gruppen von mindestens 16 Personen zusammenfinden und können diesbezügliche Billette an den Grenzstationen Romanshorn, Rorschach, St. Margarethen nach Chiasso oder Luino gelöst werden. Es empfiehlt sich daher, dass die nach Turin Reisenden sich in Gruppen von mindestens 16 Personen zusammenfinden. Solche Billette mit Preisermässigung können bei den obengenannten Grenzstationen schriftlich bestellt werden und ist hierbei genaue Angabe zu machen über die zu befahrende Strecke, die zu benützende Wagenklasse und Teilnehmerzahl. Die deutschen Eisenbahnen haben eine Preisermässigung abgelehnt.

VOM KUNSTMARKT

Die **Kollektion Roelofs Heyrmans** aus Amsterdam kommt am 9. April im Haag in dem Saal von Pulchri Studio zur Versteigerung. Der reich mit Bildern ausgestattete Katalog ist von der Firma Boussod, Valadon & Co. im Haag zu beziehen. Es handelt sich um ungefähr 150 moderne Bilder, die zum grössten Teil Holländischen Ursprungs sind.

VERMISCHTES

Internationaler kunsthistorischer Kongress in Innsbruck vom 9.—12. September 1902. Der letzte internationale kunsthistorische Kongress, der vor zwei Jahren in Lübeck tagte, hat als diesjährigen Kongressort einstimmig Innsbruck bestimmt, besonders auch mit Rücksicht

auf dessen günstige Lage. Mit dem Kongresse werden Ausstellungen alter und moderner Tiroler Kunst und tirolischen Kunstbesitzes verbunden sein, an welche sich wahrscheinlich auch eine Lehrmittel-Ausstellung anschliessen wird. Vorträge und Mitteilungen sind bis zum 1. Juni, die Teilnahme am Kongress ist bis zum 1. August beim Vorsitzenden des Ortsausschusses, Professor Dr. Hans Semper in Innsbruck, anzumelden.

Pigmentdrucke der k. k. Gemäldegalerie zu Wien bringt soeben die Firma Hanfstaengl in München heraus. Zunächst ist mit einer Serie von 150 Blatt der Anfang gemacht worden, in der die berühmtesten Bilder der Galerie zu finden sind. Weitere Serien werden folgen. Die Qualität der Aufnahmen steht auf der Höhe der früheren Hanfstaengl'schen Publikationen und ergänzt diese aufs Glücklichste.

Die neue Briefmarke. Der treffliche Leiter des »Kunstwartes« nimmt das Wort zu einer Bemerkung, die wohl die meisten Kunstfreunde sich schon im stillen gemacht haben; nämlich: Nachdem wir jahrelang mit einer Briefmarke, die man als den Gipfel der Geschmacklosigkeit bezeichnen kann, gesegnet waren, wird jetzt bei der notwendig gewordenen Neuschöpfung beileibe nicht gar etwas, was sich vor der Welt sehen lassen kann, an deren Stelle gesetzt, sondern der alte Typus von neuem wieder festgelegt.

Dem Verkauf schweizerischer Altertümer ins Ausland ist soeben für den Kanton Bern ein Hemmschuh angelegt worden durch ein Gesetz, wonach alle beweglichen Kunstgegenstände des Staates, der Gemeinden und öffentlichen Körperschaften inventarisiert werden und ohne staatliche Genehmigung unverkäuflich bleiben.

Rom. Ein neuer Bilderdiebstahl ist in Ascoli Piceno in der Marc Ancona zu verzeichnen, wo aus der Kirche San Bartholomeo ein kostbares auf Holz gemaltes Triptychon gestohlen wurde, 2 Meter hoch und 1,60 Meter breit. Das Bild stellt die Madonna dar mit dem Kinde und mehreren Heiligen, und ist ein Werk des Hauptmalers der Stadt, Cola dell'Amatrice, der auch in Rom durch mehrere Gemälde auf dem Kapitol und in San Giovanni in Laterano vertreten ist. Auffallenderweise hatte der Dieb seine Beute nach Rom gebracht, und die Quästur hatte erfahren, dass das Bild mehreren Antiquaren zum Ankauf zum Preise von 10000 Franken angeboten worden war. Endlich wurde auch das Bild im Hause eines Milchverkäufers aus Ascoli Piceno entdeckt und mit ihm wurde ein anderes Individuum von dorther festgenommen, welches behauptet, das Triptychon unter der Brücke von Ascoli gefunden zu haben. Hoffentlich werden die bösen Erfahrungen, welche die Diebe des Sassoferrato wie des Cola dell'Amatrice gemacht haben, die Gemälde in den Kirchen Italiens in Zukunft vor ähnlichen Raubversuchen sicher stellen. *E. St.*

Max Klinger's Beethoven ist soeben vollendet und in seinem Atelier in Leipzig aufgestellt worden. Das herrliche Werk wird nicht in der Berliner Secession, wie man sagte, sondern zunächst in Wien öffentlich ausgestellt werden. Gut Unterrichtete mutmassen sogar, dass es Wien nicht mehr verlassen wird; sollte sich wirklich Leipzig oder Berlin einen solchen Schatz entgehen lassen? — Die ersten Reproduktionen des Kunstwerkes werden in der Zeitschrift für bildende Kunst erscheinen, und sodann eine Reihe photographischer Aufnahmen im Verlage von E. A. Seemann.

Inhalt: Der Streit um die Wiederherstellung des Heidelberger Schlosses. Von E. Polaczek. — Wien, Loewy †. — Weimar, Olde Direktor. — Piazza d'Erbe, Venedig, Ausbau der Kirche Pietà. — Breslau, Plakat-Ausschreibung; Dresden, grosser Staatspreis. — Weimar, Preller-Sammlung; Turin, Eisenbahnermässigung. — Kollektion Heymans. — Kunsthist. Kongress, Pigmentdrucke der Wiener Galerie; die neue Briefmarke; Berner Kunstgesetz, Rom, Bilderdiebstahl; Klinger's Beethoven. — Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 22. 17. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

FRÜHJAHRAUSSTELLUNG DER MÜNCHNER SECESSION

Die grosse Kunstparade, wie sie allsommerlich in den so durchaus unkünstlerischen Räumen des Glaspalastes abgehalten wird, wirft ihre Schatten voraus. Ehe noch der Himmel wieder gut bayrisch blau und der Schnee geschmolzen ist, ordnen sich die Streitkräfte zu einer vorläufigen Musterung, und schreiben prophetisch keck auf ihre Fahne das süsse Wort »Frühling«. Darin liegt aber nicht nur eine zeitliche Feststellung, sondern auch eine Art Symbol. Sind es doch zumeist nicht Werke von absoluter innerer und äusserer Vollendung, die hier vereinigt werden, sondern Arbeiten, deren Reiz in den Zügen des Unentwickelten, Vorwärtstastenden liegt, die wir an ihnen erkennen. Wie in den jungen Keimen des Frühlings, die das allmähliche Blühen und Wachsen der Natur vorausahnen lassen, so steckt auch in diesen Werken die Formel von dem ewigen Sich-Neu-Erschaffen der Lebewelt. Auch ihre Bedeutung ergiebt sich nicht so aus der trüben Gegenwart denn aus der heitern, hoffnungsschweren Zukunft. Das gilt auch jetzt wieder von der Secession. Zwar viele grosse Namen fehlen: Herterich, A. v. Keller, Stuck, Samberger, H. von Heyden, Hierl-Deronco, Diez, Hölzel, Jank, Flad, Flossmann, Bermann und andere mehr. Dafür finden sich eine Reihe von Künstlern, die bis dahin nur mit wenigen Werken in der Öffentlichkeit erschienen sind, in der Lage, ein ziemlich erschöpfendes Bild ihres Könnens zu bieten. Denn auf dem Malen-Können liegt heute in München noch immer das Schwergewicht, wenn man nach einem Charakteristikum des Wesens und Strebens der hiesigen Kunst sucht. Nicht auf dem Ideenreichtum, wie Albert v. Keller gelegentlich behauptet, wenn er die Münchner Kunst mit der gleichzeitigen Frankreichs vergleicht. Was diese Tendenz an Vorzügen und Mängeln enthält, ist offensichtlich. Die einen sagen, die allzuhoch entwickelte technische Sicherheit begünstigt die Neigung zu einer stilistischen Manier, d. h. die grössere Anpassungsfähigkeit an irgend ein fremdes Vorbild, sei das nun in einer neuen Stilmode oder einer überragenden Persönlichkeitskunst zu suchen. Und wehe dem, der aus dem Gehege der Anempfindung nicht mehr den Rückweg zum eignen künstlerischen Selbst findet! Auf der andern Seite: erst die volle Überwindung aller derartigen Schwierigkeiten bedingt die innere Freiheit, die zum Siege der Individualität führt — meist mit Hinweis auf die »alten Meister«, besonders Holbein, Ghirlandajo, Ribera und solche mehr. Die Künstler kümmern sich natürlich wenig um diese Theoreme. Wenn wir konstatieren, die deutsche Malerei sei heute auf einem toten Punkte angelangt, der Symbolismus sei überwunden, der Neu-Idealismus im Absterben und der Naturalismus, nach einem beispiellos kühnen und rücksichtslosen Ansturm, nunmehr im Besitz der ersehnten Position, so kann ihnen doch das die Lust an der grünen Wirklichkeit nicht rauben.

Die Bilder in der Secession machen uns darum den kritischen Gang nicht eben leicht. Wo jeder nur trachtet, auf seine Façon mit Zinkweiss und Ultramarin vor der nackten Natur selig zu werden, da kommt man mit den kunsthistorischen Schlagwörtern nicht weit. Und eine Systematik nach grossen Individualgruppen erscheint vollends aussichtslos. Zum Glück ist das Vierteltausend Kunstwerke in den vornehm dekorierten Sälen des Säulenbaus am Königsplatz so übersichtlich aufgestellt, dass sich schon bei flüchtigem Umblick bald einzelne Sondererscheinungen herausheben.

Eine der interessantesten ist *Leo Putz*. Seine Bilder, fast durchweg Beleuchtungsstudien, haben für den Laien nichts Reizvolles, die eigentümliche Art, mit dem Pinsel in breiten Streifen der Form nachzugehen, mag sogar des öfteren ein Schütteln des Kopfes erregen. Aber wie in dem Interieur »Bei der Toilette« das Inkarnat des nackten Armes mit ein paar kraftvollen Tönen herausgearbeitet ist, das könnte in seiner stupenden Kühnheit fast an Besnard erinnern. Ebenso bricht die pralle Sonne der »Ausfahrt« mit einer sprühenden Glut aus dem Bilde hervor. In einigen Studien verdirbt die technische Manier mit ihrer breiigen Formengebung die Wirkung, und die Energie, mit der der Künstler die kompliziertesten Lichteffekte anpackt, verpufft. Dagegen gehen die meisten der kleinen Herbstlandschaften, in ihren farbigen Hauptwerten wie mit dem Momentapparat erfasst, ausgezeichnet zusammen. Ihm nahe steht, wohl auch ein Stuckschüler, *Ernst Stern*. Sein »Oberlicht«, eine Dame im Atelier auf einem grünen

Divan sitzend, rechtfertigt in der That den Titel; dieser eigentümliche Luftton, in dem die Schatten so weich zerfliessen, ist mit grösster Sicherheit über die kleine Scene gebreitet. »Iwan und Ladna«, ein russischer Windhund, von einem Diener gehalten, dann auch ein anmutendes Gartenidyll, mit einem Samowar u. a., sind ebenso breit und leuchtend farbig charakterisiert. Von *Albert Weisgerber* kannten wir eine Anzahl phantasievoller dekorativer Entwürfe. Jetzt zeigt er, dass er auch unter den Naturalisten koloristischer Tendenz seinen Mann stellt. Das Selbstporträt, wie das der Mutter des Künstlers, sind von einer überraschenden Schärfe des Ausdrucks, die Freilichtstudien, besonders die nach einer alten Frau und eines Mannes, der vor einem Steinbruch sitzt, können, von einer leisen Neigung zu effektvollen Kontrasten abgesehen, für brillant gelungen gelten. Auch *Schramm-Zittau* hat diesmal das ihm vertraute Gebiet, das der Tierdarstellung, verlassen. Es sind Leiblmotive, die er bringt, also Bauernstuben, Jäger, ein gewichtig aussehender »Bürgermeister in Langenpreising«. Die Art der Naturanschauung allerdings nichts weniger als die eines Leibl: wuchtige, aber oft haltlose Formen, schwarze, oft zu schwarze Schatten. Dass der Künstler mehr mit dem Pinselstiel oder dem Taschenkamm zu arbeiten scheint, als mit den sonst beliebten Dachshaaren, würde weniger stören. Dachauer Einflüsse künden sich in *Hans v. Hayek's* Landschaften an. Das Hofinterieur mit den herumpickenden Hühnern ist breit und vollsaftig in der Mache, die Wiedergabe des Lichts von absoluter Überzeugungskraft. Man beachte z. B., wie sich die Schatten an der Kalkwand beim Überblick aus etwas grösserer Entfernung aufklären. Daneben hängt ein Stückchen Nebelgrau »Abend an der Amper«, wo ein feines Rotbraun den farbigen Grundaccord mit bestimmt. Der »Mondaufgang im Birkenholz«, der düster-unheimliche »Kanal im Winter«, dann der trotz des kleinen Formates auffallend typisch und gross wirkende »Tauschnee« sind malerisch durchweg aus dem Vollen geschöpft. Als Könner diesem Maler ebenbürtig, erreicht *Christian Landenberger* in seinen »Badenden Buben« einen Grad der Leuchtkraft, wie er sonst nur Liebermann zuweilen glückt. Dass er den Hintergrund aber so stark als dekorative Fläche nimmt und ihn, über das Wasser hinweg, bis dicht an die Figuren heranschiebt, kann, selbst wenn es bewusste Absicht ist, doch im Sinne der reinen Wirklichkeitskunst, die aus den Gestalten spricht, nicht gebilligt werden. Dafür entschädigen die Interieurs mit den Schwarzwälder Näherinnen wieder als Augenblicksbilder von lebendigster subjektiver Toneinheit.

Allen den Genannten ist ein Wesenszug von nicht zu unterschätzendem Werte eigen: die Gesundheit des künstlerischen Sehens. Und zwar Gesundheit auch insofern, als dieser formale Dialekt, den sich jeder einzelne geschaffen hat, niemals in aufdringlichem Tone aus dem gerade gewählten Naturausschnitt herausklingt. Es sind Individualitäten, die mit beiden Händen in die Wirklichkeit greifen und kräftig zufassen; aber die Natur bleibt dabei rein und lebensfrisch, und das, was wir »Stimmung« nennen, ist nur das Resultat der Assoziationen, die dem Beschauer unter dem unbewussten Druck der individuellen Führerhand auftauchen. Ein Gegenbeispiel mag den Vorgang erläutern. Der blaugrünliche Dämmerton, in den *Benno Becker* heute seine italienischen Landschaften zu hüllen liebt, hat mit der unmittelbaren Wirklichkeit nichts mehr zu schaffen. Einst konnte man sich der feinen, anscheinend gerade für die südlichen Breiten charakteristischen Luftstimmung ehrlich freuen: jetzt hat sie uns den Reiz des Persönlichen verloren, und die Manier schaut überall heraus. Ein Gemälde wie »Der Fluss« ist für mich nur ein Aufeinander von drei verschieden gefärbten Coulissen, ohne athmosphärischen Zusammenhang. Die »Birken« und »Cypressen« schwimmen ausdruckslos in der gleichen milchigen Sauce. Wo vollends der Künstler sich aufs Komponieren verlegt, verliert es ganz den Boden unter den Füssen. Auf der »Letzten Sonne« wirkt das Durcheinander von weissem Fels, nadelspitzen Cypressen und rotem Wolkenhimmel fast komisch; welcher Art die Beleuchtung sein soll, ist kaum zu sagen. Auch *Richard Kaiser*, dessen kraftvollen Stil wir sonst so sehr lieben, macht sich zu Gunsten eines starken Effekts einzelner Übertreibungen schuldig, die ein Könner wie er durchaus nicht benötigte. Die Wolken seiner grossgeschauten Chiemseelandschaften sind teilweise hart wie Blech, wie überhaupt, z. B. in Nr. 82 bei den roten Ziegeldächern, Einzelheiten manchmal koloristisch deutlich aus dem Zusammenhang herausfallen. Dagegen kann man den kleineren Studien in Saal VI uneingeschränkte Anerkennung zollen. Bei *Richard Pietzsch* fällt ein Zug zum Stilisieren auf, etwa in der Richtung eines Thoma, besonders deutlich z. B. bei der »Hörndel-Alpe im ersten Schnee«. Dass der Erfolg dem seiner früheren Hochgebirgsbilder vorzuziehen sei, lässt sich nicht behaupten. Die Entwürfe für Opalescentglasbilder zeigen manchen anmutenden Einfall und die nötige kräftige Farbenskala. Als ein Kolorist von nicht gewöhnlicher Begabung erweist sich *Hermann Groeber*. Er versteht starke Lokaltöne im hellsten Sonnenlicht mit einer Transparenz wiederzugeben, die z. B. seine Skizze »Malerin« zum leuchtendsten Stück Natur im ganzen Saale macht. Auch bei der bildmässig gut durchgearbeiteten »Frau mit Ziege« fällt besonders die hervorragende Behandlung des Seitenlichts auf. Man vergleiche mit einer seiner Sonnenstudien etwa *Kernstok's* »Sonnenuntergang«. Wer das kreischende Fortissimo dieser Probe pretentiösen Nichtkönnens da nicht als eine ästhetische Beleidigung empfindet, der darf sich einer beneidenswerten optischen Widerstandsfähigkeit rühmen.

Die Fülle des weiter Nennenswerten erfordert kritischen Geschwindschritt. *Habermann* bringt unter anderem einen bravourös gemalten Halbakt, *Paul Wolff* einen »Mädchenkopf mit Strohhut«, etwas trocken, aber gewissenhaft im Stile Gussow's modelliert, *Wärtenberger* ein schlicht, fast philiströs empfundenes Doppelbildnis, *Karl Bauer* eine Frauengestalt in charakte-

ristischer Beleuchtung »Vor dem roten Fenster«. *Kunz Weidlich's* weiblicher Akt »Zum Bade« ist schlimm verzeichnet und auch farbig, trotz der technischen Mätzchen, nur teilweise gelungen; seines Halbaktes« verquollenes Kolorit schielt nach französischen Mustern. *Winternitz'* »Figur mit Cello«, à la Velasquez-Uhde, kann neben dem so anspruchslosen Porträt *Anetsberger's* nicht aufkommen. Ausgezeichnet, mit wenig Mitteln erschöpfend charakterisiert, sind *Fr. Fehr's* Interieurs, *Buttersack's* »Waldhütte«, »Sommermorgen« u. a. kräftig und klar; auch *H. Eichfeld's* »Aufziehendes Gewitter« giebt sich trotz des etwas steifen Gesamttones als eine ehrliche Arbeit. *Paul Crodel* scheint im Verfolg der diskreten Halbtöne fast zu weit zu gehen, wenigstens ist das Gesamtkolorit seiner Landschaften jetzt recht stumpf geworden. *Theodor Hummel's* holländische Studien in Öl und Pastell schildern die nebelfeuchte Luft Dordrechts nicht immer überzeugend, während *E. Püttner* das Menschengewühl des Münchner Viktualienmarktes mit all seiner hastenden Buntheit äusserst temperamentvoll wiedergiebt. *W. L. Lehmann*, *Carl Meyer-Basel*, dessen Pastell »Im Rheinthal« ein kleines Meisterwerk genannt werden kann, und *Oskar-Graf-Freiburg*, der Radierer, als Landschafter, *Rudolf Nissl* als Porträtist von wachsendem Ausdrucksvermögen, und *Marie Lübbes*, die einige virtuose Blumenporträts bringt, mögen noch folgen. Die farbigen Zeichnungen von *K. Schiestl* und *F. Spiegel*, im künstlerischen Charakter sich nahe verwandt, würden unkoloriert sich vorteilhafter präsentieren; oder ist der plakatartige Gesamteindruck gewollt? Wenn *Fritz von Uhde*, immer noch der Präsident der Gruppe, mit seiner lebensgrossen Scene »Im Garten« auch künstlerisch an der Spitze steht, so ist das ja nur in der Ordnung. Diese klassische Leistung des Pleinairismus zeigt die ungeschwächte Meisterschaft des grossen Bahnbrechers, dessen körperlicher Zustand zu unser aller Schmerz ja keine umfassendere Thätigkeit fürderhin zu verbürgen scheint.

Der Nachlass des vor einiger Zeit jung verstorbenen Bildhauers *Emil Dittler* macht uns mit einer künstlerischen Persönlichkeit bekannt, deren Schaffen im freien Anschluss an gewisse historische Stileigenheiten sich besonders günstig an dekorativen Aufgaben äussert. Der Brunnen für Weissenburg mit der Figur Kaiser Ludwig's ist vor allem reich an feinsinnigen Details: das Kapitell mit den Reliefgestalten hat etwas von dem malerischen Temperament, das wir an den Arbeiten von Chr. Behrens bewundern. Die Masken der neun Wasserspeier stehen daneben als Verkörperungen einer rein plastischen Idee am höchsten. Als Ganzes ist der Brunnen eine sehr geschmackvolle Leistung, wenn auch das Kapitell mit der Kolossalfigur zu stark auf dem Kontur des Schaftes lastet. Unter den Porträtbüsten möchten wir die des Dr. Fessler herausheben, die sehr glücklich eine Vereinfachung der Form anstrebt. In den zahlreichen Reliefs, Grabdenkmälern, Denkmalsentwürfen u. s. w. steckt eine stattliche Summe gediegener Arbeit: das so leicht und vielseitig schaffende Talent des Frühverstorbenen wäre bei zunehmender Vertiefung gewiss auch grösseren Aufgaben mit reinem Erfolg gerecht geworden.

Wenn man sich gewöhnt hat, die Secession als Vertreterin der künstlerischen Jugend Münchens gegenüber den Alten der Genossenschaft anzusehen, so wird die jetzige Ausstellung diesen Glauben nur günstig beeinflussen. Im Glaspalast, der diesmal nicht international ist, werden die beiden Gruppen dann Seite an Seite ihre Daseinsberechtigung sichtbarer erweisen können. ERICH HAENEL.

DIE WINTERAUSSTELLUNG IN DER »NEW GALLERY« IN LONDON

Die Direktoren dieses Kunstinstituts, Mr. C. E. Hallé und Mr. J. W. Comyns Carr, haben sich die ebenso verdienstvolle wie dankbare Aufgabe gestellt, in ihren Räumen, ausser der jährlich wiederkehrenden Ausstellung moderner Meister, die gesamte Kunst einzelner Länder, bestimmter Epochen, oder eines in sich abgeschlossenen historischen Stoffes, zur Anschauung zu bringen. So fanden hier in den vorangegangenen Jahren die höchst gelungenen Ausstellungen der Stuart-Periode, demnächst die der Tudor- und Welfenepoche statt. Hierauf folgte die Vorführung der Kunstbethätigung während der fünfzigjährigen Regierungszeit der Königin Victoria. Alsdann hielten die früheren Italiener und Venezianer hier ihren Einzug, dem die Spanier und Niederländer folgten.

Passend für ein Krönungsjahr ist jedenfalls die diesjährige Ausstellung, welche sich betitelt »Porträts und Reliquien der Monarchen von Grossbritanien und Irland«, und unter dem besonderen Patronat des Königs und des königlichen Hauses steht.

Da der König, sowie der Prinz von Wales sich an der Spitze des Unternehmens befinden und beider Namen den ausgezeichneten, von Mr. Hallé und Comyns Carr, unter Beihilfe der ersten Autoritäten des British-Museums, auf wissenschaftlicher Grundlage verfassten Katalog einleiten, so bildet diese Druckschrift, eines hervorragenden Umstandes wegen, ein höchst interessantes Dokument. In der Vorrede nämlich wird eine kurze historische Übersicht der verschiedenen Dynastien Englands und die Biographie der bezüglichen Regenten gegeben. So schliesst das Haus »Hannover oder die Welfen« mit der Königin Victoria ab. Zum erstenmale wird nun König Eduard VII. — wenn auch nicht rein amtlich — als der Begründer der regierenden englischen Linie des Hauses »Sachsen-Coburg oder Wettin« genannt. Dass diese historische Anführung zuerst in Verbindung mit der Kunst und jedenfalls mit Bewilligung des Königs geschah, dürfte sicherlich an dieser Stelle bemerkenswert erscheinen. Als andere auffallende Erscheinung muss die Thatsache registriert werden, dass der Titel für die Ausstellung derart formuliert wurde, um alles auszuscheiden, was an Cromwell erinnern könnte. Sein Name kommt daher weder im Katalog vor, noch ist irgend etwas auf ihn Bezug habendes in der Ausstellung vorhanden. Im übrigen liegt eine ununterbrochene Reihe von Porträts der englischen Regenten seit Eduard III. (1312—1377) bis zu dem jetzigen Könige, Eduard VII., vor.

Einigermassen beeinträchtigt wurde die Ausstellung dadurch, dass aus dem Buckingham-Palast und aus Schloss Windsor so gut wie keine Kunstwerke geliefert werden konnten, da in diesen beiden königlichen Residenzen eine vollständige Neuordnung und Umhängung der Gemälde stattfindet. Dies war seit den letzten 50 Jahren nicht mehr geschehen.

Ausgenommen Holbein, van Dyck und Gainsborough haben sich die englischen Regenten gerade während ihrer Regierungsepoche nicht von erstklassigen Malern porträtieren lassen. Wenn dennoch gute Bilder vorhanden sind, so sind sie in den meisten Fällen später, nach dem Tode der bezüglichen Regenten entstanden, oder nach Zeichnungen angefertigt worden.

Ein hochinteressantes Bild stellt den jungen König Richard II. mit Eduard dem Bekenner zusammen dar. Im Katalog wird kein Autor genannt. Waagen, der die »Wilton-Sammlung« beschrieben hat, aus der es geliehen wurde, weist das Bild einem sehr geschickten italienischen Künstler zu. Ein unzweifelhaftes Original Holbein's haben wir in dem Karton vor uns, den der Herzog von Devonshire sandte, und der eine Gruppe »Heinrich VII. und Heinrich VIII.« darstellt. Nachdem ich dies kraftvolle Werk (Nr. 62) gesehen habe, komme ich in die Versuchung fast alle andern, mit dem Namen Holbein versehenen Gemälde entweder nur für Schulbilder oder für Kopien zu erklären. Dies ist wahrscheinlich aber der einzige echte Holbein hier auf der Ausstellung. Der genannte Karton bildete die Vorlage für das Freskogemälde in Whitehall, das im Jahre 1698 gleichzeitig mit dem Schloss durch Feuer unterging. Glücklicherweise hatte Karl II. früher eine kleine, jetzt in Hampton Court befindliche Kopie von diesem unschätzbaren Original anfertigen lassen. Diese Kopie, von der Hand des Remigius van Leemput hergestellt, befindet sich noch jetzt in dem zuletzt erwähnten königlichen Schloss. Der Künstler erhielt die für die damaligen Verhältnisse ausserordentlich hohe Summe von 3000 Mark. Die Kopie wurde dann von Vertue durch Stich in Schwarz und Weiss übertragen und wir wissen durch diese Reproduktion, dass das Original von Holbein aus dem Jahre 1537 stammt. Trotzdem der Karton beschädigt ist, stellt er dennoch, selbst in dieser Gestalt, ein grossartiges Meisterwerk dar.

Wir sehen ferner ein gutes Bildnis von »Heinrich VIII. und seine Familie«, bezeichnet »Antonio More«, während die Porträts der Frauen des Königs: Katharina von Aragonien, Anna Boleyn, Jane Seymour, Anna von Cleve, Katharina Howard und Katharina Parr nur als Schulbilder oder Kopien gelten können. Jedenfalls kommt in diesen Fällen der Name »Holbein« gänzlich ausser Betracht, obgleich der Katalog das Mr. Charles Morrison gehörige Bildnis von Anna von Cleve diesem Meister zuspricht. Es wäre wirklich zu verwundern, wenn Heinrich VIII. sich auf Grund dieses Gemäldes mit der genannten Prinzessin verlobt haben sollte. Wenn man endlich einen Vergleich des dem Herzog von Devonshire gehörigen Kartons von Holbein mit den Porträts Heinrich's VIII. (Viscount Galway) und »Charles Brandon, Herzog von Suffolk« (Lord Douington) anstellt, so kann die Autorschaft Holbein's unmöglich aufrecht erhalten bleiben. Auch des Grafen von Denbigh »Porträt Eduard's VI.« kann zweifellos Holbein nicht zugeschrieben werden. Der König war sechs Jahre alt, als Holbein starb. Die schon seit 30 Jahren begonnene Sichtung von Holbein's Werken vermag daher nur noch wenig Originale in England zu verzeichnen.

Bevor ich zu der Epoche der Elisabeth übergehe, will ich noch einige gute Porträts Heinrich's VII. von der Hand Mabuse's erwähnen. In der Hauptsache wissen wir aus dieser Periode nur, dass George Gower das Privilegium besass, die Königin Elisabeth in Öl, und Nickolas Hilliard das ausschliessliche Recht hatte, Miniaturbilder von ihr zu malen. Wir haben hier eine ganze Reihe wahrscheinlich echter Bildnisse in beiden Gattungen vor uns, aber gerade der Handel in Imitationen Hilliard's hat in den letzten zehn Jahren in England eine bedenkliche Höhe erreicht.

Ähnlich verhält es sich mit den Werken van Dyck's aus der »Stuart-Epoche«, obgleich mindestens ein Dutzend guter und echter Bilder in der Ausstellung vorhanden sind. Viele Gemälde, die unter dem Namen »van Dyck«, nicht nur hier, sondern ganz allgemein gesprochen, klassifiziert sind, stammen thatsächlich von Edward Bower her. Mitunter sind seine Porträts von so unzweifelhafter Vollkommenheit, dass ein Unterschied zwischen ihm und van Dyck kaum festzustellen sein dürfte. Bower's Bildnis von Karl I., als er schon Gefangener des Parlaments war, giebt vielleicht von dem Charakter Karl's I. einen besseren Begriff, wie viele Porträts von van Dyck.

Um ein Bild der Maria Stuart (die hier übrigens niemals so genannt wird, sondern stets »Mary, Queen of Scots«) als echt zu erklären, muss man sehr gründliche und vorsichtige Untersuchungen anstellen, bei welchen der Zweifel an der Echtheit stets die Grundlage bilden sollte. Zur Klarlegung der bezüglichen Verhältnisse hat am meisten unser verstorbener Landsmann, Sir George Scharf, als Direktor der »National Portrait Gallery« beigetragen. Vor allem ist die berühmte Miniature von Janet zu erwähnen, welche der König aus der »Windsor-Sammlung« sandte. Das andere, jedenfalls zeitgenössische Bildnis der unglücklichen Königin stammt von Oudry her. Ferner ist ein sehr bemerkenswertes Porträt, das von dem Grafen Darnley geliehene, welches zu den sogenannten Gedächtnisbildern der Maria Stuart gezählt wird. Hinter der in ganzer Figur dargestellten Königin spielt sich ausserdem noch die Hinrichtungsscene ab nach dem Bericht von Burleigh's Agenten . . . Nach dieser noch erhaltenen Beschreibung war übrigens die betreffende Prozedur brutalster Art. Ferner sind in der Ausstellung noch mehrere posthume Werke und Kopien vorhanden, aber merkwürdig bleibt es, dass keines dieser Gemälde einen wirklichen Eindruck von der reizvollen Schönheit Maria Stuart's gewährt, die sie aber doch nach dem Zeugnis aller kompetenten Zeitgenossen gehabt haben muss.

In den nächsten Generationen herrschen die Werke der Familie Clouet, Peter Oliver's, Claude Le Fèvre's, Lely's und Kneller's vor. Mit den Königen aus dem Hause Hannover treten wir in die Epoche von Reynolds und Gainsborough, und mit Wilhelm IV. in die von Lawrence ein.

Während der Regierungszeit der Königin Victoria ist die Porträtmalerei keinesfalls sehr über das mittlere Niveau erhaben. Obgleich ich Winterhalter nicht zu hoch schätzte, so sind seine hier zur Stelle befindlichen Porträts doch mit das Beste aus der bezüglichen Epoche.

Ganz vorzüglich vertreten sind auf der Ausstellung: Miniaturen, Schmucksachen, Schnitzereien, Siegel, Rüstungen, Waffen, Reliquien, und verschiedene Gegenstände der Kleinkunst. Da das Interesse der Liebhaber und Sammler für gute englische Miniaturen, die gerade in der letzten Zeit enorm hoch bezahlt wurden, dauernd im Steigen begriffen ist, so will ich wenigstens über das betreffende Glanzstück der Ausstellung einige Worte erwähnen. Leider bin ich hierbei genötigt, hinsichtlich einer, bis auf den heutigen Tag nicht angezweifelten, auf den Namen »Holbein« katalogisierten Miniatur, zu beweisen, dass letzterer, so gut das Werk auch ist, nicht dessen Urheber sein kann. Es handelt sich um das vom König geliehene Miniaturporträt Heinrich's VIII., welches »Henr. 8. Rex Angl. Aeta S. 57« bezeichnet ist. Entweder die Umschrift enthält Irrtümmer, oder, falls sie echt, konnte Holbein das Bildnis nicht gemalt haben, da er zu jener Zeit bereits vier Jahre tot war († 1543). Die Bezeichnung im »57. Jahr« bedeutet aber für Heinrich VIII. (geb. 1491) das Jahr 1547, in dem er thatsächlich starb. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir es hier also mit einer sehr

guten Kopie nach einem Holbein'schen Bilde zu thun, dessen Verfasser durch hinzufügen der Inschrift den Anschein eines Originalwerkes erzeugen wollte. Ebensogross wie die Nachfrage nach Miniaturen ist, in eben demselben Masse werden in England Imitationen angefertigt.

O. v. SCHLEINITZ.

BÜCHERSCHAU

Hans Rosenhagen, *Würdigungen.* Berlin 1902. Hermann Nabel.

Noch vor 10 Jahren war der Name Hans Rosenhagen nur der kleinen Schar seiner litterarischen Freunde und den wenigen Lesern eines kleinen Berliner Künstlerblattes bekannt, dessen Leitung Rosenhagen übernommen und mit bewundernswerter Energie geführt hatte. Heute gilt er wohl als einer der besten unter den jüngeren Berliner Kunstfeuilletonisten, ist er neben Muther vielleicht der begehrteste Mitarbeiter moderner Kunstzeitschriften und Tagesblätter. Selbst seine näheren Freunde überrascht es, wie er durch eiserne Energie in wenigen Jahren sich zu einem guten Essayisten emporgearbeitet hat. Die Ausgeglichenheit seines Stiles, die er zum Teil der fleissigen Lektüre Goethe's zu verdanken scheint, sticht wohlthuend ab gegen die gespreizte Redeweise so vieler seiner Fachgenossen. Obwohl ein Vorkämpfer modernster Kunst, ist Rosenhagen doch frei von aller Ungerechtigkeit gegen ältere Meister, weiss er auch ihre Leistungen liebevoll nachzuempfinden. Überhaupt zeugt seine Art zu urteilen bei aller Frische und Subjektivität doch von reicher Erfahrung und der Fähigkeit, über den Tageseindrücken nicht die grossen Gesichtspunkte zu verlieren, auch nicht in Bilderbeschreibungen sich zu erschöpfen, sondern feinsinnige Studien zur Charakteristik moderner Künstler zu geben. Das beweist er gerade in dem obengenannten Büchlein, durch welches einige seiner in Tageszeitungen verstreuten Würdigungen neuerer Maler der Vergessenheit entrissen und zu behaglicher Lektüre dem Kunstfreunde dargeboten werden. Was Rosenhagen hier über Chodowiecki, Menzel und Knaus, über Leibl und Trübner, über Segantini und Böcklin sagt, ist natürlich nicht in jeder Zeile neu, ist nicht geschrieben, um den betreffenden Meister in einem ganz überraschenden Lichte erscheinen zu lassen. Rosenhagen lässt überhaupt nicht sein litterarisches Genie auf Kosten der besprochenen Künstler leuchten. Aber in jedem der Essays ist mit herzlicher Anteilnahme, in feiner Form die Eigenart des betreffenden Meisters so elegant gezeichnet, dass man mit grösstem Vergnügen in einer ruhigen Stunde diese geistreichen Pastellporträts Revue passieren lassen wird.

M. Sch.

Ludwig Justi. *Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürer's.* Leipzig, Hiersemann, 1902, Fol.

Justi untersucht, inwiefern Dürer's Proportionsstudien in seinen Werken praktische Anwendung gefunden haben, und kommt auf Grund exakter Nachmessungen und Rekonstruktionen zu dem unanfechtbaren Ergebnis, dass zahlreiche *Ideal*körper und *Ideal*köpfe des Meisters in Stichen, Zeichnungen und Bildern thatsächlich mit Zirkel und Richtscheit konstruiert sind. Diese Probe auf das theoretische Exempel lässt an Genauigkeit und Sorgfalt nichts zu wünschen übrig, und stellt damit eine unumstössliche Wahrheit hin, an der die Kunstgeschichte nicht vorübergehen kann. Die Erklärung der Thatsache und die Folgerungen aus ihr bilden indessen recht eigentlich erst ein kunsthistorisches Problem. Der Verfasser bekennt, dass hier leider noch manches problematisch bleibt. Er untersucht zunächst die möglichen Quellen für Dürer's Proportionsschemata. Der viel zitierte Kanon Barbari's wird bei Seite geschoben, da wir keine genügende Kenntnis von ihm besitzen. Vitruv's spärliche und einander widersprechende Berechnungen wurden von Dürer korrigiert auf Grund eigener »Übung und Vernunft«, vielleicht unter Einwirkung Luca Pacioli's, des Freundes Lionardo's, die aber erst während der zweiten venezianischen Reise Dürer's (1506) sich vermuten lassen. Dürer selbst gesteht (Lange-Fuhse p. 342), dass er »nie von solchem Ding gehört« habe, bevor er Barbari kennen gelernt. Der hat ihm um 1500 vielleicht eine Proportionszeichnung gezeigt, ohne ihm doch »seinen Grund klärlich anzuzeigen«. Der Anstoss, sich mit diesen Dingen zu beschäftigen, mag also Dürer von Italien gekommen sein. Aber, auch wenn die Berührung mit italienischen Theoretikern klarer bewiesen wäre, als bisher möglich war, bleibt es dabei, dass der deutsche Künstler keineswegs ein sklavischer Nachbeter des von jenen Erlernten gewesen. Er selbst giebt uns einen Fingerzeig, dass er sich aus eigener Kraft zu seinen Massen durchgerungen: »Doch nahm ich mein eygen Ding für mych, und las den Fitrufium der beschreibt ein wenig van der glidmas eines mans, Also van oder aus den zweien obgenanten manen hab ich meinen anfang genumen, und hab dornoch *aws meinem fürnemen* gesucht van dag zw dag.« Der römische Baumeister und der liebliche italienische Maler erschienen ihm also mehr als Vorbilder, sich auf eigene Faust mit diesen Dingen zu beschäftigten, denn als Lehrmeister.

Der Eifer aber, mit denen Dürer diesen Vorbildern nachstrebte, setzt immerhin eine Neigung zu mathematischer Abstraktion voraus, die bei einem Künstler von stärkerer formaler Phantasie kaum je die Oberhand gewonnen hätte, selbst wenn man die Verehrung des humanistischen Zeitalters für alles, was antike Überlieferung und italienische Wissenschaft hiess, in Rechnung zieht.

Diese Erkenntnis, zu der Justi sich und uns in sachlich-sorgsamer Arbeit den Weg gebahnt hat, durchleuchtet das künstlerische *Schaffen* Dürer's mit einem Licht, das bisher nur selten nach Gebühr beachtet wurde, ob es gleich in den Aufzeichnungen des Meisters hell genug brannte. Dafür wissen wir dem Verfasser Dank. Aber, so fragen wir trotzdem weiter, ist das, was die deutsche Kunst Dürer verdankt, nicht vielmehr darin zu sehen, dass er sich von diesen mathematisch-wissenschaftlichen, wie von den älteren zünftlerischen Fesseln seiner Zeit zu befreien vermochte, wenn der wahrhaft künstlerische Geist ihn überkam? Muss die rationelle Gebundenheit seiner Ideen nicht als Hemmnis gelten, das ihn zeitweilig an der vollen Entfaltung seiner Gaben hinderte? Seine Freude an der Natur, sein naives menschliches Empfinden, für die wir nur seine Landschaftszeichnungen und Porträtstudien als wohlbekannte Zeugen aufzurufen brauchen, wiegen schliesslich doch erheblich schwerer, als all seine Klügelei. Erst der Sieg solcher Empfindung über den Geist der Zeit und über die eigene Neigung zur Abstraktion erklärt Dürer's kunstgeschichtliche Bedeutung. Streichen wir aus seinem Werk alle konstruierten Körper und Köpfe, so bleibt ein Rest übrig, der vielleicht nicht genügen mag, um Dürer's Wesen ganz zu erklären, wohl aber, um seine Unsterblichkeit zu begreifen.

Er selbst dachte bescheiden genug von allen Theorien, so sehr sie ihn — namentlich im höheren Alter beschäftigten. Schon 1512 warnte er seinen Leser: »Item, so du durch die obbeschriebenen Ding die menschliche Mass verkehrst, so thu den Dingen nit zuviel mit Nehmen und Geben, damit bis fleissig und bescheiden, auf dass ein idlich Ding bei seinem *natürlichen Wesen* bleib.« Und später: »darum nimm nimmer mehr für dich, dass du etwa besseres Gleichnuss eines Dings wollest oder mögest

machen, danns Got seiner erschaffenen Natur zu wirken hat geben zu vermögen.« Der Konflikt zwischen Naturanschauung und mathematischer Abstraktion ist ihm sicherlich — wie auch zahlreiche andere Äusserungen beweisen — nicht verborgen geblieben. Auch er glaubte den Weg zur Natur wissenschaftlich befestigen zu müssen, da ihn die »grobe Ungestalt« in den Werken der zeitgenössischen deutschen Empiriker verdross. Sein »klein Feuerle« sollte den Malerknaben leuchten, dass sie daran Behendigkeit und Gerechtigkeit erwürben in einer Kunst, die bisher nur auf dem »Brauch beruhete«. Niemals aber dürfe ein Meister sich mehr glauben als der Natur und dem »Gegengesicht« (Modell) und die wahre Kunst komme aus den »öberen Eingiessungen« (Intuition).

Dieser ungeschlichtete Widerstreit von wissenschaftlichem Streben und künstlerischem Gefühl, der Dürer's Entwickelung sicherlich nicht günstig beeinflusst hat und der im weiteren Verlauf der deutschen Kunstgeschichte so oft die Aufmerksamkeit des Urteilenden in Anspruch nimmt, wird durch Justi's Ausführungen wieder einmal in den Vordergrund des Interesses gerückt. In der Nachbarschaft Dürer's aber harren noch zwei komplementäre Erscheinungen der deutschen Kunst einer Erklärung: die strenge, kaum rein empirische Typik Schongauer's und die freie malerische Phantasie Grünewald's. Möge auch ihnen bald einmal eine gleich sorgsame und eindringende Untersuchung gewidmet werden. *Ludwig Kaemmerer.*

NEKROLOGE

Konrad Wilhelm Haase †. Am 29. März starb im Alter von 83 Jahren in Hannover der Senior der deutschen Architekten, der »Gotiker« *Haase.* Im Jahre 1818 in Einbeck geboren, studierte Haase am Hannover'schen Polytechnikum, dem er seit 1849 als Lehrer angehörte. Daneben entfaltete er eine so rege Bauthätigkeit und wirkte so schulbildend, dass man die Einwirkungen seiner auf die Belebung des gotischen Profanbaues gerichteten Bestrebungen noch heute in Hannover auf Schritt und Tritt spürt; auch das dortige Provinzialmuseum ist sein Werk.

Joseph v. Storck, der vormalige Direktor des Kunstgewerbemuseums in Wien, ist am 27. März, fast 73 Jahre alt, gestorben.

PERSONALIEN

Peter Janssen konnte am 1. April auf eine fünfundzwanzigjährige Lehrthätigkeit an der Düsseldorfer Akademie zurückblicken, an deren Spitze er seit nunmehr zehn Jahren steht.

Professor Wilhelm Bissen ist zum Direktor der Kopenhagener Kunstakademie ernannt worden. Von dem durchaus modernen Bildhauer wird auch in seiner neuen Würde ein lebhafter Einfluss erwartet.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Der Lukas Cranach in der Sakristei des Freiburger Münsters (Kunstchronik Nr. 20). War es eigentlich nötig, aus Anlass dieser neuen Entdeckung die Presse in Bewegung zu setzen? Der neu entdeckte Cranach bedurfte kaum einer Entdeckung und er ist vielleicht nicht einmal ein Cranach. In der Dresdner Cranachausstellung 1899 war unter Nr. 145 der Christus als Schmerzensmann des Bischöflichen Hauses in Mainz ausgestellt, zu dem Woermann in seinem vortrefflichen Katalog die Anmerkung macht: »Ein ähnliches Bild der gleichen Hand im Münster zu Freiberg i. B.« Frei*berg* ist natürlich bloss ein Druckfehler. Das Freiburger Bild ist zweifellos besser als das Mainzer, das Flechsig (Cranachstudien 145—147) als Werk seines Hans Cranach bespricht. (Phot. des Mainzer Bildes von Ernst Neeb in Mainz.) Ich habe es mir 1893 als guten »Pseudo-Grünewald« notiert und verschiedene Charakteristika in meinen Notizen aufgezählt als: die durchbrochenen Namen-Heiligenscheine, die Landschaft mit keilförmigen Felsen, Baumschlag, Hände, Sternfalten. Später — zuletzt noch 1900, wo ich es, wenn ich recht weiss, mit Oskar Eisenmann zusammen sah — wurde ich an der eignen Hand Cranach's irre. Es ist am Ende nur ein gutes Werkstattsbild. Freilich hängt es ziemlich hoch, wenn auch gut beleuchtet und ich habe es immer nur von unten aus gesehen. *Franz Rieffel.*

Rom. *Forum Romanum.* An der Südostecke des Antoninustempels ist eben mehrere Meter tief unter der Erde ein Aschengrab gefunden worden, das zu den merkwürdigsten und ehrwürdigsten Funden gehört, welche überhaupt auf dem Forum Romanum gemacht worden sind. Das Grab ist etwa in das 7. Jahrhundert vor Christi anzusetzen. Es besteht in einer mit Deckel versehenen Urne, in welcher man Aschenreste und eine Anzahl verschiedenartig geformter Krüge fand, wie sie schon früher auf dem Esquilin gefunden wurden. Nicht in dem Funde selbst ruht seine Bedeutung, sondern in der durch ihn erhärteten Thatsache, dass das Forum Romanum den alten Etruskern als Begräbnisstätte diente. Da aber diese bei ihnen stets ausserhalb der Mauern lag, so geht dies Aschengrab auf jene graue Vorzeit zurück, als die Stadt Rom noch auf den Palatin beschränkt war. Die Ausgrabungen werden fortgesetzt, und es ist wahrscheinlich, dass man in derselben Tiefe noch andere Aschengräber finden wird. *E. St.*

Gubbio. In der Kirche von Sant Agostino hat man im Chor ein Fresko des Ottaviano Nelli unter der Tünche entdeckt. Bis jetzt ist nur ein Thron freigelegt, von Aposteln und musizierenden Engeln umgeben. Aber man ist bereits daran, auch die Mittelfigur von der Tünche zu befreien, welche wahrscheinlich den thronenden Christus darstellen wird. Die Arbeiten werden unter Leitung des Unterrichtsministeriums ausgeführt. In Sant Agostino hatte Ottaviano Nelli auch den noch erhaltenen Freskencyklus in der Sakristei gemalt, welcher im Cicerone immer noch fälschlich nach Fabriano in die gleichnamige Kirche verlegt wird. *E. St.*

WETTBEWERBE

Der Wettbewerb *um Fresken für den Rathaussal zu Wasserburg* ist nunmehr von einer Kommission, in der von Künstlern unter anderen die Herren von Lenbach, Seidl, Seitz, von Habermann sassen, dahin entschieden worden, dass man die Entwürfe des Malers Max von Mann zur Ausführung empfohlen hat. Nachdem die erste Konkurrenz kein Ergebnis gehabt hatte, muss diese Lösung der Frage als fast noch schlimmer als die gänzliche Resultatlosigkeit bezeichnet werden. Denn die Arbeit des Erwählten stellt sich nicht dar als ein freies Kunstwerk, dessen persönliche und sachliche Bedeutung der für die Ausführung gesetzten Summe (30000 M.) entspräche, sondern als eine rein archäologische Kompilation von dekorativen Motiven der Kunst des 16. Jahrhunderts, die dem gegebenen Rahmen im Grossen angepasst wurde. Der Verfasser rühmt sich selbst der »ausschliesslichen Benützung älterer Originalformen«, und die schematische Leblosigkeit seiner Leistung entspricht ganz dem so geschilderten Prozess ihrer Entstehung. Der Entscheid der Kommission muss um so mehr befremden, als sich unter den verschiedenen tüchtigen Arbeiten der fünf Künstler, die zu dem Wettbewerb aufgefordert waren, eine befindet, die durch ihre echt monumentale Grösse und individuelle Freiheit vor allem zur Ausführung geeignet scheinen muss: der Entwurf

Ludwig Herterich's. Man ist gespannt, ob die Angelegenheit, die hier einstimmig scharf von Presse, Künstlern und Publikum besprochen worden ist, durch diesen Entscheid ihr Ende finden soll.

Heftige Kritik muss sich auch der Magistrat der Stadt München gefallen lassen, der den zweijährigen Ertrag seines »Kunstfonds«, das heisst circa 20000 Mark, zu denen noch die aus der Pschorr-Stiftung fliessende Summe kommt, dazu verwenden will, dass auf den Treppenpodesten von der Feldherrnhalle zwei monumentale Löwen, vor der Hand Rümann's, aufgestellt werden. Man weist mit Recht darauf hin, dass die Stadt an derartigem dekorativem Getier schon überreich ist, ebenso aber auch, dass ein solcher Auftrag auch einmal einer jüngeren Kraft zugute kommen solle, als dem mit Arbeit reichlich gesegneten Akademieprofessor. In der That wirft die Sache auf die Tendenzen einer gewissen, in Kunstangelegenheiten bis zu der höchsten Stelle hin massgebenden Künstlergruppe ein eigentümliches Licht. *H.*

Plaketten-Wettbewerb. Das Österreichische Museum in Wien schreibt eine Konkurrenz für eine Bronzeplakette aus, für die Preise von 2500, 1500 und 800 Kronen gewährt werden. Einlieferungstermin: 31. Dezember 1902. Nur Österreicher dürfen sich beteiligen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Ein neuer Terborch ist dem germanischen Nationalmuseum zugeführt worden. Das seither in französischem Privatbesitz befindliche Bild ist auf Leinwand gemalt, 58 × 46 cm gross und 1658 signiert. Dargestellt ist gegen einen dunkelgrauen, einfarbigen Hintergrund eine junge, nach links vor einem Tische mit aufgeschlagenem Buche sitzende Dame. Das schmucklos am Körper herniederfliessende schwarze Wollkleid, die gleichfarbige Schneppenhaube, zu dem nur die einfachen weissen Manschetten und der breite Hemdkragen auffallend wirken, lassen in der Dargestellten eine junge Witwe vermuten. Dem Beschauer halb zugewandt, lässt sie die Linke auf der Lehne des Sessels ruhen, während die Rechte lässig auf dem Schosse liegt. Trotzdem neben dem zart leuchtenden Inkarnat nur drei Haupttöne das Bild beherrschen, das Graubraun des Hintergrundes und Bodens, das Schwarz des Gewandes und der Tischdecke und das Weiss der Wäsche und des Buches, ist die Feinheit der koloristischen Stimmung und die Sicherheit der Auffassung eine hervorragende, so dass das Bild eine der wertvollsten Nummern der Gemäldegalerie des Museums genannt werden kann.

Dresden. Der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden ist soeben als Geschenk eines dortigen Grossindustriellen das Gemälde »Der Sommertag« von Arnold Böcklin überwiesen worden. Es bildete den glänzenden Mittelpunkt der Böcklin-Ausstellung, die Anfang d. J. von der Ernst Arnoldschen Hofkunsthandlung veranstaltet wurde und wurde in dieser von ungefähr 10000 Menschen gesehen und bewundert. Dem allgemeinen Wunsche, das käufliche Bild für Dresden dauernd zu gewinnen, suchten die Inhaber der genannten Hofkunsthandlung zu entsprechen, indem sie auf Anregung des Dresdner Anzeigers in ganz uneigennütziger Weise die geforderte Summe von 80000 M. durch Subskription aufzubringen suchten. Schliesslich fand sich ein einzelner Mann, der die ganze, inzwischen auf 65000 M. ermässigte Summe erlegte und sodann das Bild der Galerie überwies. Das köstliche Gemälde stammt aus dem Jahre 1881 und gehört zu den wenigen Landschaften der letzten 20 Jahre Böcklin's, in denen die Figuren räumlich der Landschaft untergeordnet sind. Max Klinger hat darnach eine Radierung gemacht. Karl Woermann nennt das Bild mit Recht das schönste deutsche Landschaftsgemälde jener Zeit. Voraussichtlich wird in den nächsten Wochen auch noch »Der Krieg« von Böcklin in den Besitz der Dresdner Galerie übergehen. Dann besitzt diese vier Bilder des grössten Meisters in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, nämlich Pan und Syrinx (um 1854), Frühlingsreigen (1860), Sommertag (1881) und Krieg (1896), fürwahr eine glänzende Vertretung der Kunst Arnold Böcklin's.

Die Ausstellung der Berliner Secession wird erst am 26. April eröffnet; die grosse Berliner Kunstausstellung am 3. Mai.

VOM KUNSTMARKT

Rom. *Verkauf der Sammlung Guidi zu Faenza.* Ein bis auf heute unbekanntes Jugendwerk Botticelli's ist zur Zeit bei Sangiorgi mit den Schätzen der Familie Guidi von Faenza ausgestellt. Es stellt eine Madonna dar, welche mit dem Kinde an einer Marmorrampe in freier Landschaft sitzt. Man kann vielleicht sagen, dass die Mutter das Kind auf ihrem Schosse tanzen lässt, so leicht und beweglich erscheint der Knabe mit den zappelnden Armen und Beinen. Maria trägt das herkömmliche rote Gewand, den blauen Mantel, einen weissen Schleier, während das Kind mit einem violetten Hemdchen bekleidet ist. Die Hände des Knaben sind nicht vollendet und sein Gesicht ist stark restauriert. Sonst aber erfreut sich das Bildchen leidlicher Erhaltung. Der Gesichtstypus der Madonna erinnert an Fra Filippo, nur erkennt man schon jetzt im gesenkten Blick des Auges und in dem kleinen geschlossenen Munde einen leisen Zug von Melancholie. Auch die reizlose Felslandschaft im Hintergrunde ist durchaus botticellesk; sie lässt sich mit der Landschaft in der Krönung Mariä der Florentiner Akademie vergleichen. Man darf gespannt sein, wohin das Bild gelangen wird, das mit den übrigen Schätzen der Sammlung Guidi Ende April zur Versteigerung gelangen soll. Nicht ein einziges der zahlreichen Gemälde, welche Sangiorgi in seinem glänzenden Salon ausgestellt hat, erreicht nur annähernd den Wert dieses Bildes, vor allem nicht eine grosse Taufe Christi (Bottega, Arbeit aus der Spätzeit des Meisters), die gleichfalls den Namen Botticelli's trägt. Ein Christus von Palmezzano, einige gute Venezianer und zahlreiche Skulpturen und Plaketten verdienen noch in dieser Ausstellung Beachtung, von der überreichen Sammlung kunstgewerblicher Gegenstände aus dem Quattro- und Cinquecento nicht zu reden. Ein Madonnenrelief wird Mino da Fiesole genannt, ein hl. Sebastian, eine Terrakottabüste, Fragmente einer Pietà sind sicherlich schöne Arbeiten des Quattrocento, aber mit den Namen Cividale, Verrocchio, Beggarelli verbinden wir doch andere Vorstellungen. Zwei kleine Marmorreliefs dagegen, Adam und Eva darstellend, dürften mit dem Namen Lombardo richtig bezeichnet sein. Die Madonna Botticelli's und alle Hauptstücke der Vendita sind auf prächtigen Tafeln reproduziert, die Sangiorgi seinem glänzend ausgestatteten Katalog beigegeben hat, der für den Preis von 20 Franken erhältlich ist. *E. St.*

Bei **Rudolph Lepke** wird vom 15. bis 19. April eine Sammlung von Antiquitäten, meist aus dem Besitz des Herrn A. Floersheim-Aachen und die bedeutende Waffensammlung des Herrn Friedrich Meister versteigert. Der Katalog zeigt die Prunkstücke in verschiedenen Abbildungen.

New York. Auf der Auktion der Sammlung Matthison erzielten: Schreyer »Araber, die einen Fluss überschreiten« 52000 M., Diaz »Erwachen der Liebe« 40000 M., Rosa Bonheur »Normannisches Pferd« 28000 M., Detaille »Offizier, den Befehl zur Attacke gebend« 28400 M.

VERMISCHTES

Rom. *Palatin.* Die Klöster und ihre Bewohner haben sich keiner besonderen Gunst im modernen Italien zu erfreuen. Schon im September vorigen Jahres hat man den Sassoferrato von Santa Sabina wieder aufgefunden, und noch heute haben die Mönche nicht die entfernteste Aussicht, das Kleinod ihrer Kirche wieder auf den Aventin zurückzuerhalten. Auf dem Palatin aber wird jetzt ein Teil des Franziskanerklosters von San Bonaventura eingerissen. Welcher Besucher der Kaiserpaläste erinnert sich nicht der hochragenden, einsamen Palme am Nordostabhange des Palatin nach dem Kolosseum zu. Sie ist das Wahrzeichen des Klosters und seines kleinen Gartens, welche auch auf antiken Fundamenten gebaut sind. Nun ist man daran, einen Teil des Klosters einzureissen, und der Mauerschutt häuft sich hart an dem weltentfernten Gärtchen, wo die Franziskaner ihre Blumen und Gartenfrüchte ziehen, wo zwischen dichten Buchsbaumhecken ein mächtiger Springbrunnen aufragt, wo man die Mönche so oft auf der Rampe sitzen sieht, des herrlichen Blickes auf die alte Stadt und die weite Campagna geniessend. Es heisst zur Zeit, dass man das Oratorium mit den wenigen Zellen und dem Palmengärtchen schonen wird, wie ja auch an die Villa Mills noch nicht die Hand gelegt wurde, obwohl sie seit Jahrzehnten vollständig dem Verfall preisgegeben ist. Aber wie lange noch, wird wohl zunächst nur von den Resultaten abhängen, welche die begonnenen Ausgrabungen ergeben werden, denen jetzt schon die beiden Pinien zum Opfer fallen müssen, die über dem Stadium emporragen. *E. St.*

Tiedge-Stiftung zu Dresden. Der Verwaltungsrat der Tiedge-Stiftung veröffentlicht jetzt seinen Bericht auf das Jahr 1901. Wir entnehmen ihm folgendes: Das Vermögen der Stiftung betrug am Schlusse des Berichtsjahres 162301 M. 65 Pf. Von den Zinseneinnahmen des Stiftungsvermögens ist der bei weitem grösste Teil zu Ehrengeschenken und Unterstützungen nicht mehr erwerbsfähiger Künstler und Dichter, sowie ihrer Hinterbliebenen verwendet worden. Seitdem das Stammvermögen der Tiedge-Stiftung durch den Anteil aus der National-Lotterie für die Deutsche Schiller-Stiftung namhaft erhöht worden ist, sind an Ehrengeschenken und Unterstützungen bis Ende des Jahres 1901 zusammen 573380 M. ausgegeben worden; in derselben Zeit wurden für angekaufte und in Auftrag gegebene Kunstwerke 163056 M. ausgegeben. Im Jahre 1901 bestellte der Verwaltungsrat der Tiedge-Stiftung bei dem Landschaftsmaler Heinrich Gärtner in Leipzig zwei Wandbilder für das Albertinum, bei dem Landschaftsmaler Karl Wilhelm Müller in Dresden ein Ölgemälde »Die heilige Genoveva«. Er kaufte ferner von dem Landschaftsmaler Rudolf Schietzold in München das Ölgemälde »Schloss Lichtenstein«, und von dem Landschaftsmaler Rudolf Schuster anstatt des 1893 bestellten grösseren Ölgemäldes, das er wegen anhaltender Krankheit nicht vollenden konnte, eine grössere Anzahl Ölstudien und Zeichnungen; weiter von Prof. Reinhardt in Blasewitz eine Tuschzeichnung, darstellend die Grabstätte Tiedge's und Elise's von der Recke und ein Aquarell von dem verstorbenen Historienmaler Stichart. Letzteres ist dem kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden, die Tuschzeichnung dem Dresdner Stadtmuseum übergeben worden. — Endlich wurden grössere Abschlagszahlungen gegeben an Max Klinger in Leipzig für die Ausführung einer grösseren Marmorgruppe »Das Drama« und dem Bildhauer Hans Hartmann-Maclean zur Herstellung einer Bronzethür mit Reliefs für die Jakobskirche in Dresden. Für Instandhaltung des Denkmals und der Grabstätte Tiedge's wurden 169 M. ausgegeben, endlich wurden gewährt 17400 M. zu Ehrengeschenken und Unterstützungen an Maler, Dichter und Schriftsteller, Bildhauer und Kupferstecher sowie an Hinterbliebene von solchen und von Musikern. Es kamen dabei in Betracht Dresden und Umgebung zwölfmal, München elfmal, Wien achtmal, Berlin, Leipzig und Wien je viermal und sechzehn andere Orte je einmal. Der Verwaltungsrat der Tiedge-Stiftung besteht aus den Herren Bürgermeister Leupold, Geh. Regierungsrat Dr. v. Seidlitz, Geh. Hofrat Prof. Dr. Treu, Prof. Robert Diez, Hofrat Prof. Kiessling, Prof. Dr. Ruge, Geh. Hofrat Prof. Dr. Schnorr v. Carolsfeld und Generalmusikdirektor Geh. Hofrat v. Schuch. Für den verstorbenen Maler Geh. Hofrat Prof. Prell ist noch kein Ersatz gewählt.

Max Klinger's Beethoven ist nunmehr von dem Künstler selbst in die Ausstellung der Wiener Secession übergeführt worden. Vorher gestattete Klinger in seinem Atelier eine öffentliche Besichtigung, gegen ein Eintrittsgeld, das wohlthätigen Stiftungen zu Gute kommt. Bezeichnend für die ausserordentliche Begierde, mit der man auf das Werk wartete, ist es, dass in den wenigen Tagen 6000 Mark Eintrittsgelder eingegangen sind. Wenn wir auch nicht soweit gehen wollen, wie unser Dresdner Mitarbeiter, der einmal neulich die Meinung aussprach, der schliessliche Aufstellungsort dieses Werkes werde ein Wallfahrtsort werden, wie der des phidiasischen Zeus, so meinen wir immerhin, dass Deutschland mit Stolz darauf blicken kann, wie eine solche Schöpfung — eiligst vom Ausland wird angekauft werden! Wir möchten nochmals darauf hinweisen, wie schmerzlich es wäre, wenn keines der grossen deutschen Museen hier zugriffe. Oder sollte sich wirklich kein reicher Bürger finden, um seine Vaterstadt damit zu beschenken?

Inhalt: Frühjahrausstellung der Münchner Secession. Von E. Haenel. — Winterausstellung in der »New Gallery«. Von O. v. Schleinitz. — Rosenhagen, Würdigungen; Justi, Dürer's formale Phantasie. — Haase †; Storck †. — Janssen, 25 Jahre Lehrer; Bissen, Direktor. — Der angebliche Cranach in Freiburg; neue Ausgrabungen auf dem Forum Romanum; ein Fresko des Nelli entdeckt. — Wettbewerb in Wasserburg; Plaketten-Wettbewerb in Wien. — Ein neuer Terborch; ein neuer Böcklin in der Dresdner Galerie; Berliner Secession. — Faenza, Sammlung Guili; Auktion bei Lepke; New Yorker Auktionspreise. — Rom, vom Palatin; Tiedge-Stiftung in Dresden; Max Klinger's Beethoven. — Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

E. A. Seemann, Verlagsbuchhandlung in Leipzig

Photographien von Max Klingers Beethoven

A

B

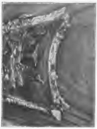
C

D

E

F

G


H

Der Preis jeder Photographie (Plattengrösse 18×24 cm) **beträgt 3 Mark**

Digitized by Google

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 23. 24. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ESTHER, AHASVER UND HAMAN BEIM MAHLE

Gemälde im Museum zu Köln

Im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln befindet sich unter No. 658a ein prachtvolles Gemälde aus der Schule Rembrandt's, das bisher von den Kunstforschern in hohem Grade unbeachtet gelassen wurde. Es stellt Esther, Ahasver und Haman bei der Tafel dar und wurde schon in Niessen's Katalog dem Gerbrand van den Eeckhout zugeschrieben, unter dessen Namen es auch heute ausgestellt ist.

Der noch rüstige aber graubärtige König Ahasver sitzt an seiner königlichen Tafel. Zu seiner linken Hand Haman im kräftigen Mannesalter und ihm gegenüber die in Jugendblüte strahlende Esther. Und als diese ihm den Verrat offenbart, den Haman gegen ihr Volk geschmiedet hat, erhebt der König sich und indem er seine Hand besänftigend auf den Arm Esther's legt, wirft er einen drohenden Blick auf Haman, der erschrocken zurückbebt. Der Moment konnte nicht packender dargestellt werden als in diesem mit grossem psychologischen Feinblick arrangierten dramatischen Vorgang. (Abbildung auf nächster Seite.)

Die Ausführung ist prachtvoll. Esther trägt eine mit Gold und Silber durchwirkte Robe, Ahasver hat auf dem Kopfe einen weissen federgeschmückten Turban. Der weite, in dunkler Goldfarbe schimmernde Königsmantel ist mit kostbaren Edelsteinen geschmückt. Auch Haman ist reich gekleidet. Auf dem Kopfe ein dunkelrotes Barett. Unter seinem mit Goldstickereien reich verzierten Oberrock kommt sein grünes Unterkleid von glänzendem Seidenstoffe zum Vorschein. Alles an diesem Bilde strahlt von Seide, Sammet, Brokat, Gold und Edelsteinen. Die weissgedeckte Tafel mit ihren goldenen Trinkgefässen und die auf einer Silberplatte liegenden fremdartigen, in mystischen Tinten glänzenden Südfrüchte erhöhen noch den Eindruck von Pracht. Der Hintergrund des Gemäldes ist in Halbdunkel eingehüllt, wovon nur die hohe Rücklehne des Thrones sich abhebt. Der Farbenauftrag ist pastos und von emailartiger Festigkeit und Leuchtkraft. Man bemerkt bei allen feineren Details der Ausschmückung, namentlich der Draperien, die eigentümliche Rembrandt'sche Weise, das Muster nur mit spielend leicht hingeworfenen und doch körnigen und pastosen Farbentupfen anzudeuten, so dass es erst aus einer gewissen Entfernung im Auge des Beschauers als wirkliche Zeichnung entsteht. Doch auch in der Nähe wird man von der geistreichen Kühnheit der hier wirkenden, spielenden Hand nicht weniger ergötzt. Schüler haben den Meister hierin nachgeahmt, ich weiss jedoch keinen, der in dieser Hinsicht den Vergleich mit Rembrandt selbst aushalten könnte.

Der Typus Esther's ist nicht schön. Sie ist dick, hat einen kleinen runden Kopf und eine vorstehende Stirn. Das Schönste an ihr dürfte ihr goldenes perlengeschmücktes Haar sein. Sie entbehrt jedoch nicht einer warmen, sinnlichen Jugendblüte, deren Wirkung auf den ältlichen König sehr glaubhaft erscheint. Ist sie ein Rembrandt'scher Typus? Ja, ohne Zweifel. Sie erinnert an das kleine phantastisch gekleidete Mädchen in der Nachtwache.

Auch der Typus Ahasver's steht Rembrandt nicht fern. Er erinnert z. B. an den Türken (oder vornehmen *Slaven*) mit dem Stock in New York (Bode, Rembrandt II, No. 145).[1]) Dass das Bild dem Rembrandt selbst sehr nahe steht, konnte ich mir nicht verhehlen. Doch neben Rembrandt'schen enthält es auch *fremdartige Züge, die zur Vorsicht mahnen.* Als ich das Bild aufmerksam betrachtete, entdeckte ich in halber Höhe links eine Bezeichnung, die ich mit einiger Mühe als »Rembrandt 1641« entzifferte. Es ist merkwürdig, dass Niessen in seinem, gewiss nicht zu kurz gefassten Kataloge diese Signatur keiner Erwähnung würdigt. Eine solche wäre doch am Platze gewesen, selbst wenn er sie als falsch ansah. Nun, falsch war sie allerdings. Die Form der Buchstaben kam mir gleich verdächtig vor. Auch hat sie in der That einer Spiritusabwaschung nicht Stand gehalten und soll jetzt verschwunden sein. Diese Signatur hat indessen noch insoweit Interesse, als die Möglichkeit nicht ganz auszuschliessen ist, dass sie eine frühere eingesunkene Signatur auf dem in seinen Schattenpartien sehr nachgedunkelten Gemälde ersetzen sollte. Der Standpunkt — halbe Höhe links — ist genau der, welchen Rembrandt vorzugsweise wählt. Und, was wichtiger ist, das Datum 1641 passt merkwürdig

1) Einer von den Königen in der »Anbetung« im Buckingham-Palast, sowie Simson in der »Gefangennahme« zu Braunschweig erinnern an Haman.

gut zum Stil des Bildes. Es ist die Periode, in welcher der Meister auf Pracht und Glanz der farbigen Erscheinung das grösste Gewicht legt. Es ist das Jahr, welches die 1642 vollendete »Nachtwache« hervorbrachte. Hier kommt — wie schon bemerkt — der Typus der Esther, wenn auch etwas kindlicher, in der Gestalt des jungen Mädchens vor[1]).

1) Wahrscheinlich liegt der Typus von Rembrandt's Schwester (Lysbeth Harmensz) diesen beiden zu Grunde. Man vergleiche sie besonders mit dem Bildnis bei Fürst Liechtenstein in Wien. Die Züge sind sehr ähnlich: der dicke runde Kopf, die vorstehende Stirn, die kurze Nase kommen auch hier vor. Wenn das Porträt einer jungen Frau in der Brera, ganz ähnlich gekleidet, dieselbe Person darstellt, dann hat der Meister mit den Zügen seiner Schwester sich dieselbe Freiheit genommen wie so oft mit seinen eigenen: er hat sie idealisiert. Dem Gesicht hat er durch Verlängerung des Kinns eine längliche Form gegeben, die knollige Nase hat er korrigiert und mehr gerade gemacht. Die Tracht ist, wie gesagt, dieselbe. Doch auch hier hat er verschönert. Die Goldstickerei, die den Mantel oben einfasst, im Muster identisch, ist im Brerabildnis bedeutend breiter und reicher geworden. — Esther erinnert auch an die Artemisia in der Pradogalerie. Ich führe noch an, dass federgeschmückte Turbans gerade um diese Zeit häufig vorkommen, so bei einer Figur in Simson's Hochzeit 1638 (Dresden) und in der Aussöhnung Esau's und Jacob's, 1642 (Eremitage). Der Turban im letztgenannten Bilde ist fast identisch mit dem des Königs Ahasver.

Das Bild könnte indessen auch als unbezeichnet von der Hand Rembrandt's sein, denn er hat gegen ein Drittel seiner Werke nicht bezeichnet[1]).

Meine Untersuchung in Köln schloss mit einem Fragezeichen. Als ich von Köln nach Amsterdam kam, war natürlich das erneute Studium von Houbraken's grooter Schoubourgh eine meiner ersten Beschäftigungen. Da fand ich im »Leben Rembrandt's« folgende Notiz: »In demselben Kabinett (das des Bürgermeisters Jan Jacobzen Hinloopen) ist noch ein anderes Bild von Rembrandt: Haman, Esther und Ahasver beim Mahle, dessen Inhalt der Dichter Jan Vos, ein verständiger Kunstkenner, nebst den darin zum Aus-

Esther, Ahasver und Haman beim Mahle
Gemälde im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln

1) Von 377 in Bode's »Studien« notierten Gemälden sind 110 nicht bezeichnet. Auch falsche Rembrandt-Signaturen kommen auf echten Bildern vor, z. B. auf der »Ehebrecherin vor Christus«, beim Duke of Marlborough.

Digitized by Google

druck gebrachten Gemütsbewegungen in Versen beschrieben hat« (Ausg. Wurzbach, S. 114 f.).

Es dauerte nicht lange, als ich »Alle de Gedichten van den Poëet Jan Vos« (Amsterdam 1662) in Händen hatte. Da fand ich Seite 565 folgendes Poem:

Haman by Hester en Assueer te Oast door Rembrandt geschildert.

»Hier ziet men Haman by Asueer en Hester eeten
Maar't is vergeefs, zijn borst is vol van spijt en smart.
Hy byt in Hesters spijs: maar dieper in haar hart.
De Koning is van wraak en raazery bezeeten.
De gramschap van een Vorst is schricklijk alsze raast.
Die alle mannen dreigt, wordt door een vrouw verbaast.
Zoo stort men van het top in't dal der teegenspoeden.
De wraak die langzaam komt gebruikt de wreedtste roeden.«

Für mich ist kein Zweifel vorhanden, dass unser Gemälde der Gegenstand des Gedichtes ist. Hier ist ja ebenso eine zugespitzte Theaterscene dargestellt, wo es sich darum handelt, wie Houbraken es treffend sagt: die darin zum Ausdruck gebrachten Gemütsbewegungen zu schildern. Und das Gedicht des Jan Vos giebt diese dramatische Scene in Worten wieder. Hier geschieht eigentlich noch nichts. Es ist die Epigenesis eines Geschehens, die geschildert ist.

Ganz besonders stimmt mit unserem Gemälde der letzte Vers: »De wraak die *langzaam* komt gebruikt de wreedtste roeden.« Denn man fühlt eben, wie das Rachegefühl sich langsam des Königs bemeistert. Er richtet sich langsam auf, wirft einen zornigen Blick auf Haman, hat aber noch so viel Selbstbeherrschung, dass er seine Hand besänftigend auf den Arm Esther's legen kann. Ich glaube mit Sicherheit annehmen zu können, dass das von Jan Vos besungene Bild jedenfalls der Komposition nach identisch mit dem Kölner Bilde ist.

Es fragt sich jetzt, ob das Bild ein Original oder eine Kopie ist?

Es würde meiner Ansicht nach von kunstgeschichtlichem Interesse sein, selbst nur eine Kopie aus der Zeit Rembrandt's von dem angeblich verschollenen Werke nachweisen zu können. Die Frage, ob Original oder Kopie könnte ich füglich den speziellen Rembrandtforschern überlassen.[1])

Soll ich doch eine Meinung aussprechen, dann wäre es die, dass das Gemälde schwerlich eine einfache Kopie sein kann. Wenn auch nicht immer auf der Höhe Rembrandt's, so steht es doch hoch über dem Leistungs-Niveau der Schüler.[1]) Die Ausführung erinnert in ihrer Gesamtheit an keinen von diesen, in einzelnen Teilen jedoch an einen der weniger bedeutenden. Der Schüler, an welchen man hier und da erinnert wird, ist Jan Victor.

Die Entstehung des Bildes lässt sich vielleicht durch folgende Hypothese erklären: Dem Stile nach muss es um 1640 gemalt sein. Um diese Zeit war der eben zwanzigjährige Jüngling Jan Victor bei Rembrandt als Schüler. Anderseits war der Meister in dieser Periode mit Arbeiten überhäuft. Präzisieren wir die Zeit als 1641, dann war es das Jahr, in welchem die »Nachtwache« angefangen und wahrscheinlich auch halb vollendet wurde. Houbraken hat uns mitgeteilt, dass Rembrandt von der Arbeit seiner Schüler reichlich Gebrauch machte.[2]) Das Zusammenarbeiten mit Schülern geht auch aus dem 1656 angefertigten Inventar der Güter Rembrandt's, die infolge seiner Insolvenz verkauft wurden, hervor. (Vergl. Bode, Studien, S. 432.) In der Regel dürfte das Schülerwerk sich unter der alles überdeckenden Meisterhand Rembrandt's verbergen. Die ganz besonders thätige Periode, der das Bild wahrscheinlich angehört, würde es erklären, dass dies ausnahmsweise hier nicht der Fall ist. Diese gewiss mögliche und auch nicht unwahrscheinliche Annahme würde die Nicht-Rembrandtischen Züge auf befriedigende Weise erklären.

Dem Jan Victor selbst das Bild zuzuschreiben, scheint mir unmöglich.

Es steht in seiner Gesamtheit himmelhoch über seinen Fähigkeiten. Man vergleiche nur das Gemälde mit einem seiner allerbesten Bilder: »Der greise Jacob vor Pharao«, welches vor kurzem in das Rijksmuseum gekommen ist. Er bestrebt sich hier Rembrandt nachzuahmen, z. B. auch in der geistreich-spielenden Manier, wie dieser das farbige Muster der Gewänder hinzaubert. Der Unterschied zwischen Nachahmung und Meisterschaft ist augenfällig. Übrigens hat Victor fast alle seine

1) Die Möglichkeit, dass das Kölner Bild mit dem von Houbraken erwähnten und von Jan Vos besungenen Gemälde von Rembrandt gar nichts zu schaffen hat, dürfte, wie ich glaube, ganz auszuschliessen sein. Ein holländisches Bild aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, offenbar in die Rembrandt'sche Schule gehörend, mit genau demselben Inhalt wie das von Houbraken und Jan Vos angegebene Bild und doch ganz unabhängig davon: dies erscheint in hohem Grade unwahrscheinlich. Darstellungen aus dem Buche Esther kommen sehr häufig vor. Bilder mit diesem ganz bestimmt angegebenen Thema: Esther, Ahasver und Haman zusammen bei Tafel sitzend, sind dagegen selten.

1) Der auch in Deutschland hochgeschätzte Rembrandtforscher Emile Michel erwähnt das Bild, welches er, wie es scheint, ohne Überzeugung, dem Eeckhout, aber als dessen bedeutendstes Werk lässt, folgendermassen: »La figure persuasive d'Esther se plaignant a son epoux, le regard interorogateur et soupçonneux qu' Assuérus fixe sur Aman, le trouble de celui ci, la diversité des sentiments qui agitent ces trois personnages et l'unité vraiment pathétique de l'action à ce moment décisif, tout ici dans les attitudes et l'expression des visages, attestent un sens de la composition *très superieure à ce que d'ordinaire on rencontre chez les élèves de Rembrandt. Il n'en est guère assurément pour s'être approché aussi près du maître,* pour avoir su, avec un pareil succès, s'approprier ses intonations mysterieuses, l'eclat de ses carnations et l'accompagnement de tons sourds et ambrés qu'il excelle à leur donner.« Les Musées d'Allemagne. Paris 1886. S. 55. (Die Aushebungen von mir.)

2) Bredius schreibt in dieser Zeitschrift: »Wir müssen doch wohl annehmen, dass einige Bilder, die wir für Werke Rembrandts halten, vielleicht nur von ihm zum Teil überarbeitete Bilder tüchtiger Schüler sind«.

Hauptwerke mit fetten Schriftzügen signiert.[1]) Und welch anderer Schüler oder Nachahmer könnte das Bild gemalt haben? Nicht Bol, nicht Flinck, vor allem nicht der undramatische van Eeckhout, keiner der Fabritius', nicht Maes, auch nicht Salomon Koninck können in Betracht kommen. Alle diese Meister haben eine ganz besondere Weise, die wir gut kennen und die zum Kölner Bilde nicht passt.

Für mich giebt es nur zwei Möglichkeiten: Entweder ist das Bild nicht das Original, sondern eine, wahrscheinlich von Jan Victor in Rembrandt's Atelier ausgeführte, von dem Meister schliesslich übergangene Kopie, oder es ist das von Houbraken erwähnte und von Jan Vos besungene Original selbst, welches Rembrandt, sich der sichtbaren Beihilfe des Jan Victor bedienend, in einer sehr thätigen Periode fertig brachte.

Bei Smith: Part VII, Pag. 15 finden sich folgende Notizen: »37. Ahasverus with Esther and Haman at Table. 2 ft. 8 in. by 3 ft. in Collection of M. van Hoet 1760 fl. 185. 17c. A picture representing the same subject was sold in the collection of M. de Calonne in 1795 for £ 55.«

Die Masse unseres Bildes werden von Niessen als H. 1,25, Br. 1,66 angegeben, differieren aber etwas, wenn auch nicht viel, von den Massen des Bildes aus der Kollektion van Hoet. Es ist aber möglich, dass es mit dem Bilde aus der Kollektion des de Calonne identisch gewesen ist. Das letztere Bild wurde, wie man sehen kann, dreimal so hoch bezahlt wie das erstere.

Von anderen Darstellungen aus dem Buche Esther, dem Rembrandt zugeschrieben, werden folgende notiert:

Esther und Ahasverus. Vente Jan de Grise 1742. Bonn f. 80 (Hoet II).

Aman implorant Esther. Zuletzt versteigert Hotel Drouot 1868.

Aman s'eloignit d'Assuerus en fond Mardochei. Eremitage (Bode: Studien, No. 320).

Aman avec beaucoup d'accessoirs. Coll. W. Six 1734. Vendu a Frans Bendeker f. 83. Hoet I.

Unter den Handzeichnungen:

Esther, Ahasverus und Haman. Feder und Sepia, Coll. A. von Beckerath.

Mardocheus wird mit prachtvollem Ornat bekleidet. Feder und Sepia. Münchener Kabinett.

Esther, Ahasverus und Haman bei Tafel (?). Coll. des Fürsten Georg von Sachsen. (Wird in Michel's »Rembrandt« als eine Variation der Handzeichnung des Münchener Kabinetts angegeben. In diesem wird aber nur obengenannte Handzeichnung notiert.)

Esther und Mardocheus. Feder und Sepia. Coll. Louis Galichon.

Haman führt Mardocheus im Triumph. Feder und Sepia. Studie zu der einzigen *Radierung* von diesem Kreise. (Bartsch 40, Middleton 228.) Stockholmer Kabinett.

1) Ein »J. v. Victor« bezeichnetes und 1642 datiertes Gemälde, welches Esther zusammen mit Haman darstellt, findet sich unter No. 529 in der Braunschweiger Galerie.

Unser Kölner Bild stammt aus der Neven'schen Sammlung und wurde 1879 aus dem Dispositionsfonds für 737 Mark erworben. Über seine Provenienz habe ich leider nichts mehr erfahren können.

EMIL JACOBSEN.

NEKROLOGE

Jules Dalou †. Frankreichs Kunst hat durch den soeben gemeldeten Tod des Bildhauers Dalou einen schweren Verlust erfahren, der in der nächsten Nummer gewürdigt werden soll.

Historienmaler Franz Reiff, der die ordentliche Professur für Figuren- und Landschaftszeichnen und für Aquarellmalen an der Aachener technischen Hochschule inne hatte, ist am 11. April im 68. Lebensjahre gestorben.

Leopold Freiherr v. Wieser, der seit Gründung der Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst im Jahre 1871 an deren Spitze gestanden hat, starb in Wien, 83 Jahre alt. Die Bestrebungen, die er bei der Leitung der Unternehmungen der Wiener Gesellschaft entwickelt hat, sind dem Kunstleben Österreichs von schönstem Nutzen gewesen.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Über den Donatello-Fund erhalten wir folgende Zuschrift: »Mit Bezugnahme auf den in der Kunstchronik Nr. 19 erschienenen Aufsatz über den eben aufgefundenen Bronze-Putto von Donatello möchte ich bemerken, dass gegenwärtig auf dem Pfeilergesims des Taufbrunnens in Siena weder *sechs*, noch *fünf*, sondern bloss *vier* Putten vorhanden sind. Wie der Verfasser ganz richtig bemerkt, ist es sehr merkwürdig, dass in den Büchern über Siena angenommen wird, dass *sechs* Putten vorhanden seien; wahrscheinlich weil der Raum für sechs geschaffen wurde, und ohne Zweifel auch sechs ursprünglich vorhanden waren und urkundlich bestellt worden sind. Was nun die betreffende Stelle in meinem Buche betrifft, so hatte ich in meinem Manuskript thatsächlich, wie ich eben sehe, nur *vier* Putten erwähnt. Leider ist aber bei der in der Folge für notwendig erachtenden Kürzung des Textes gerade dieser Satz verschiedentlich gestaltet worden, wobei sich der Fehler eingeschlichen hat. Hoffentlich wird uns ein glücklicher Zufall nun auch den sechsten noch fehlenden Putto zuführen, nur sollte dann Siena zurückerstattet werden, was ihm genommen worden ist! Louise M. Richter.« — Hierzu haben wir noch zu bemerken, dass auch unser Mitarbeiter, Herr Dr. Schubring, der soeben in Siena war, uns erzählt hat, dass nur noch vier Putten auf dem Taufbrunnen sich befinden, von denen zwei Donatello, zwei dem Turini nach seiner Meinung angehören. Als der Brunnen in den siebziger Jahren für das Berliner Museum abgegossen wurde, waren noch fünf oben, von denen also seitdem einer auf nicht nachweisbare Art entwendet worden ist; es ist das der an der linken Ecke hinten. Nach dem Berliner Gips zu urteilen, stammt dieser fehlende Putto von Turini und da der von Bode entdeckte, bisher völlig unbekannte von Donatello ist, so verteilen sich die Putti auf beide Meister gleichmässig.

Athen. Die von Professor Dörpfeld im vorigen Herbst unterbrochenen Ausgrabungen in Leukas sind seit kurzem von ihm und dem Holländer Goekop wieder aufgenommen worden, und wenn auch das erstrebte Ziel der Auffindung des Palastes des Odysseus auf Leukas-Ithaka bisher noch nicht erreicht ist, so haben die Arbeiten doch schon einige beachtenswerte Ergebnisse gehabt. Professor Dörpfeld selbst äussert sich in einem an den Herausgeber der Zeitung »Φρουρός« (Wächter) in Leukas gerichteten Schreiben

über die Ergebnisse seiner bisherigen Arbeiten wie folgt: »Obwohl das Wetter unsere Arbeiten nicht begünstigte, so sind diese doch während der letzten 14 Tage bedeutend vorgeschritten. Es arbeiten 50 Arbeiter am Fusse des Skaros und graben Löcher und Gräben zwecks Aufsuchung von alten Mauern und Vasen. Südlich vom Skaros fanden wir vier alte Gebäude, die dem 6. oder 5. Jahrhundert vor Christi angehören; das eine ist ein Heiligtum, die übrigen polygonale Ruinen von noch unbekannter Bestimmung. An der Südostseite des Berges gruben wir gleichfalls griechisches Mauerwerk aus der klassischen Zeit auf, unter dem wir nicht nur viele Bruchstücke prähistorischer Vasen, sondern auch einen Becher aus mykenischer Zeit entdeckten. Die meisten der prähistorischen Vasen haben keinerlei Ornamentierung; einige zeigen wieder einfache geometrische Ornamente eingeritzt. Die Mykenische Vase gehört der sogenannten dritten mykenischen Epoche an. Wir haben also durch unsere Ausgrabungen den Nachweis geliefert, dass zwischen Neïon (Skaros) und dem tiefen Hafen eine prähistorische und mykenische Ansiedlung bestand, deren Ausdehnung und Grundriss wir uns bemühen werden, durch unsere weiteren Ausgrabungen festzustellen. Ob diese Funde mit dem Palast des Odysseus in Zusammenhang stehen, können wir bis jetzt noch nicht entscheiden. Unsere Ausgrabungen beschränken sich vorläufig auf den Fuss des Skaros. In der Ebene können wir leider noch nicht arbeiten, denn fast überall finden wir kaum einen Meter unter der Oberfläche der Äcker Wasser, während die Altertümer in grösserer Tiefe liegen. Wir müssen einen geeigneteren Zeitpunkt für diese Arbeit abwarten.« — Vor kurzem wurden der griechischen archäologischen Gesellschaft zwei antike Statuen zur Prüfung und eventuellem Ankaufe angeboten, von denen man annahm, dass die eine den »ausruhenden Herakles« darstelle und ein Originalwerk des berühmten Bildhauers Lysippos sei, während die andere, welche den Asklepios darstellt, dem Glykon zuzuschreiben sei, der in römischer Zeit lebte und in Anlehnung an das Originalwerk des Lysippos eine andere Statue des ausruhenden Herakles schuf, die noch heute im Museum von Rom erhalten ist. Die archäologische Kommission gab nach eingehender Prüfung das Urteil ab, dass von den beiden Statuen, die etwas unter lebensgross, aus Porosstein hergestellt, gut erhalten und von archaischer Technik sind, die eine (der ausruhende Herakles) das Werk eines der Schüler oder eines kurz nach Lysippos lebenden Bildhauers ist, während der Asklepios ein Werk des Glykon selbst ist. Beide Statuen sollen für das Athener Museum angekauft werden und werden eine wertvolle Bereicherung desselben bilden. (Vossische Zeitung.)

Paris. Am 1. Mai wird eine Ausstellung der Funde eröffnet, die die Expedition Morgan in Susa gemacht hat.

Römisches aus Britannien. Im »Athenaeum« berichtet F. Haverfield über die römischen Ausgrabungen in Britannien. Es wurde u. a. in Silchester und in Caerwent, zu Galligaer bei Cardiff und am Hadrianswall gearbeitet. In Caerwent fand man zwei interessante Häuser mit bemerkenswertem Grundplan; um den viereckigen Hof laufen an allen vier Seiten Hallen mit anstossenden Gemächern, während der gewöhnliche römisch-britische Stil nur an drei Seiten solche hat. Die römische Befestigung zu Gelligaer, welche die Militärstrasse von Cardiff über das Gebirge schützte, wurde ganz aufgedeckt.

DENKMÄLER

Ein Robert Franz-Denkmal wird von Professor Schaper für Halle geschaffen werden.

WETTBEWERBE

Dresden. In der Plakatkonkurrenz für die *Deutsche Städte-Ausstellung Dresden 1903* sind 81 Entwürfe eingegangen. Die Preisrichter — Oberbürgermeister Beutler, Stadt- und Baurat Richter, Professor Rudolf Seitz und Maler Bruno Paul in München, Professor Otto Gussmann, Karl Gross und Paul Schumann in Dresden — erteilten den ersten Preis (600 Mark) an F. Nigg in Berlin (Kennwort: Dresden), den zweiten (500 Mark) an Oskar Popp in Dresden (Kennwort: Drasie), den dritten an Paul Rössler und Gottlieb Gottfried Klemm in Dresden (Kennwort: Arbeit). Durch ehrende Erwähnungen ausgezeichnet und zum Ankauf empfohlen wurden die Entwürfe von Hans Dietrich Leipheimer in Darmstadt (Kennwort: Einfach) und Paul Leuteritz in München (Kennwort: Heiliger Florian). — In die Deutsche Städte-Ausstellung 1903 sollen folgende Plakate aufgenommen werden: Spinne, Städtewesen, Roland, Ein deutsches Städtchen, Aus deutschen Städten, Gastliche Stadt, Los, Schutzgeist der Städte, Pallas Athene, Kraft, Walhall, 1903, Eine kleine Stadt. Die anderen Entwürfe müssen bis 1. Juni von den Einsendern zurückgefordert werden. Die Wahl des auszuführenden Plakates für die Ausstellung unterliegt noch der Entscheidung der Bürgermeister des Ausschusses. Das Plakat von Nigg ist vom rein künstlerischen Standpunkte das hervorragendste und auch als Plakat sehr wirksam. Dargestellt ist eine schwarzgekleidete lange, schlanke Frauengestalt, die durch drei grüne Farbennäpfchen auf der Brust (Künstlerwappen) als die Kunst gekennzeichnet ist. Sie hat ernste sympathische Züge und auf dem linken Arm ein Bauwerk malerischen Stils. Offenbar besagt die Darstellung, dass beim Städtebau ernste künstlerische Grundsätze befolgt werden sollen. Gegenüber diesem ernsten und eigenartigen Entwurf, der ja freilich dem Kunstbedürfnis des Laien nicht sehr entgegenkommt, steht der zweite von Popp in Dresden, einem Schüler von Hermann Prell, mehr auf dem Standpunkt gefälliger Publikumskunst, eine Dresda mit Ruder in der Hand, mit grünem Gewand, der Oberkörper nackt, im Hintergrund die Silhouette von Dresden. Der dritte Entwurf, eine riesige gelbe Mauerkrone mit Relief auf einem schwarzen Marmorsockel, ist in den Stadtfarben von Dresden gehalten und, wenn auch in Einzelheiten anfechtbar, doch von starker Plakatwirkung. Der Leipheimer'sche Entwurf zeigt ein altdeutsches Städtchen mit Mauer und Thor in lustiger Stilisierung, der Entwurf von Leuteritz den heiligen Florian im Vordergrund als Wächter über ein in nächtlicher Beleuchtung daliegendes Städtchen. Von den übrigen Plakaten hat besonders das mit dem Kennwort Ein kleines Städtchen — ein kleines Mädchen mit einem Haufen von Holzhäuschen in der Schürze — wegen seines drolligen Humors bei den Preisrichtern allgemeinen Beifall gefunden. Hoffentlich entschliessen sich die deutschen Bürgermeister zur Wahl des von der Mehrzahl der Preisrichter mit dem ersten Preise ausgezeichneten Nigg'schen Plakates. Zu bedenken ist auch, dass es im Plakat genau dem Entwurf gemäss herauskommen muss, während das Popp'sche Plakat vermöge der unbestimmten Töne, die es aufweist, in der lithographischen Wiedergabe sehr verschieden von den Farben des Originals wirken kann. Wir erinnern nur an den Dresdner Grünen Jungen von 1901, der im Plakat auch farbig anders und zwar schlechter als im Entwurf wirkte.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Die Beckerath'sche Sammlung, deren Handzeichnungsschätze, wie schon früher gemeldet, dem Berliner Kupferstichkabinett zufallen, geht in ihren übrigen Teilen an das Kaiser Wilhelm-Museum zu Krefeld über.

Paris. Das als modernes Museum dienende ehemalige Gewächshaus des Luxembourg war vierzehn Tage lang geschlossen, um die Säle neu einzurichten und neue Erwerbungen unterzubringen. Jetzt ist es wieder geöffnet, und wir können von neuem unser Bedauern und Erstaunen über den knickerigen Geiz des französischen Staates aussprechen, der die moderne Kunst in einem so unzulänglichen und elenden Raume herbergen lässt. Um für die neuen Erwerbungen Raum zu schaffen, mussten ganz einfach ebensoviele ältere Bestände entfernt werden, und es ist schwer zu sagen, ob das Museum dadurch gewonnen oder verloren hat. Die kleine Kammer, welche den Ausländern überlassen ist, ist von allen deutschen, russischen, spanischen, skandinavischen und italienischen Arbeiten geräumt worden, und enthält jetzt nur noch Werke von englischen und amerikanischen Malern. Die Direktion wird nun, gezwungen durch die Enge der Räume, die Engländer und Amerikaner einige vier Wochen oder Monate im ungestörten Besitz lassen, um dann nacheinander alle anderen Ausländer, von denen sie Arbeiten besitzt, zu Worte kommen zu lassen. Natürlich wird eine jede dieser Änderungen eine Schliessung des Saales während vierzehn Tagen zur Folge haben, aber da es nun einmal die Söhne der Patrie des arts mit ihrer Würde vereinbar finden, die moderne Kunst in einem engen Schuppen unterzubringen, so muss man eben gute Miene zum bösen Spiele machen und sich noch freuen, dass der Direktor Bénédite wenigstens ein rühriger Mann ist, der alles thut, was in seinen Kräften steht, um die Schätze der ihm anvertrauten Anstalt dem Publikum zugänglich zu machen. Freilich ist es einfach eine Schande, dass solche Schätze, wie das Bildnis seiner Mutter von Whistler, die Carmencita von Sargent, die Frau in Rot von Dannat, die Frau in Grau von Alexander, Vater und Tochter von Lavery, der Sonntag in Holland von MacEwen, die Liebe und das Leben von Watts und die Arbeiten von Walter Gay, Lorimer, Winslow Homer, Humphreys Johnston, Harrison u. s. w. nicht beständig ausgestellt bleiben können, sondern die grösste Zeit über in irgend einem Speicher verborgen ruhen, zusammen mit Meisterwerken deutscher, russischer, spanischer und skandinavischer Künstler, aber man muss sich eben in die Sache schicken.

In den französischen Sälen sind die Veränderungen nicht so auffallend wie bei den Ausländern. Nur einige zwanzig neue Bilder haben Platz gefunden, wovon die allermeisten von früheren Salons bekannt sind. So die bretonische Prozession von Lucien Simon, die Apfelbäume von Carolus Duran, die ihre Aufnahme in den Luxembourg sicher nur dem bekannten Namen ihres Urhebers verdanken, und sonst aus keinem ersichtlichen Grunde diese Ehre verdienen, das Bildnis seiner Tochter Yvonne von Julius Lefebvre, eine der feinsten und besten Arbeiten des bekannten Modeporträtisten, ein arabisches Genrebild von Dinet, das ausgezeichnete männliche Bildnis von dem jungen, bisher wenig beachteten Künstler Adolph Dechenaud, der dadurch im letztjährigen Salon mit einem Schlage in die erste Reihe der französischen Porträtisten trat, obgleich er näher mit Sargent als mit seinen Lehrmeistern Lefebvre und Benjamin-Constant verwandt ist, ein weibliches Bildnis von Abel Faivre, womit sich dieser bekannte Karikaturist als sehr interessanter Kolorist bethätigt, eine Landschaft von Pointelin, dessen still poetische Bilder früher schon im Luxembourg vertreten waren, so dass dieser Zuwachs nichts Neues bringt, und einige andere weniger bemerkenswerte Arbeiten. Auch aus Schenkungen und aus Ankäufen auf kleinen Ausstellungen sind dem Luxembourg neue Erwerbungen zugegangen, welche jetzt im Museum Platz gefunden haben. An erster Stelle ist zu nennen das kleine Porträt des Landschafters Theodor Rousseau von Honoré Daumier. Damit zieht dieser geniale Meister, dessen grossartige Kunst auf der Centennale und zwei Jahre vorher auf der Gesamtausstellung seiner Werke in der nationalen Kunstschule zur Geltung gebracht worden ist, zum erstenmale in die Sammlungen des Staates ein. Das kleine Porträt giebt freilich keine rechte Vorstellung von der plastischen Wucht, welche den Maler Daumier mit keinem geringeren als Michelangelo in nächste Berührung bringt, aber es ist immerhin als Anfang zu begrüssen, dem hoffentlich bald als Fortsetzung einige seiner herrlichen Advokaten, Amateure, Volkstheater oder badenden Jungen folgen werden. Auf der neulich an dieser Stelle erwähnten Ausstellung der Werke Falguières hat der Staat eine sehr gute Aquisition gemacht, indem er die an den Klumpfuss Ribera's erinnernden Zwerge gekauft hat, eines der besten Gemälde des Künstlers. Schliesslich sind noch zu erwähnen: ein Porträt von Bastien Lepage, eine Ansicht des Hafens von Antwerpen von Vollon und eine ganze Anzahl Radierungen von Felix Buhot, einem französischen Künstler, der die grösste Zeit seines Lebens in England zugebracht, und daselbst zahlreiche sehr hübsche und interessante Ansichten von der Themse u. s. w. radiert hat. In der Skulptur finden wir eine Wiederholung der bekannten Büste des Malers Puvis de Chavannes von Rodin, eine etwas auffällig patinierte Bronze, die mit zu den besten Büsten des bekannten Bildhauers gehört, zwei kleine Bärchen von Peter, eine der reizendsten Arbeiten dieses talentierten Tierbildhauers, die Gruppe der beiden modern gekleideten frierenden Menschen, die sich eng aneinander schmiegen, von Roger Bloche, eine höchst gefühlvolle und auch technisch vollendete Bronzearbeit, und einige weniger bemerkenswerte Werke von Theunissen, Larche und Agathon Leonard.

Als erste der drei grossen jährlichen Ausstellungen ist die Gesellschaft der »Unabhängigen« auf dem Plan erschienen. Die Gesellschaft wurde vor achtzehn Jahren von Leuten gegründet, welche mit der akademischen Voreingenommenheit der Herren des offiziellen Salons unzufrieden waren, und ist somit älter als die Société nationale (besser bekannt als Salon du Champ de Mars), dessen Existenz auf den nämlichen Grund zurückzuführen ist. Am Anfang gehörten den »Unabhängigen« eine ganze Reihe bedeutender und interessanter Künstler an, so der Pointillist Henri Martin, der Kunsthandwerker und Kleinbildhauer Carabin, Degas, Toulouse-Lautrec und andere, deren Namen inzwischen auch jenseits der französischen Grenzen bekannt geworden sind. Indessen hatte die Unabhängigkeit, welche es den genannten Künstlern ermöglichte, ihre Arbeiten trotz der Feindschaft der offiziellen Bonzen vor das Publikum zu bringen, auch ihre unangenehme Seite, und mit der Zeit scheint diese unangenehme Seite das Übergewicht zu erlangen. Die Unabhängigkeit musste notwendig darin bestehen, dass man die Aufnahmejury abschaffte, und diese Abschaffung musste ebenso notwendig dazu führen, dass eine ganze Anzahl Leute, die von der bildenden Kunst nicht viel mehr verstehen als der Regenwurm von der Photographie, die Erzeugnisse ihrer Mussestunden in den Salon der Unabhängigen schickten. Das ist mit der Zeit so schlimm geworden, dass man jetzt zu den Unabhängigen geht, nicht etwa um Kunstwerke zu sehen und sich an ihnen zu freuen und zu erheben, sondern ganz einfach um zu ulken und zu lachen. Der Salon der Unabhängigen wird mit der nämlichen Absicht besucht, wie man ein Witzblatt in die Hand nimmt. Was da an Naivetät und Unbeholfenheit geleistet wird, kann man sich nimmermehr vorstellen, wenn man es nicht mit eigenen Augen gesehen hat. Der grösste Teil der Aus-

steller hat von dem Metier des Malers und Bildhauers auch nicht die blasseste Ahnung, und man sieht da Gemälde und Statuen, welche teils an die Randzeichnungen und Schneemänner der Schuljugend, teils an die kindlichen Kunstwerke der Indianer und Australneger erinnern.

Sodann stellen hier alle die jungen Leute aus, die irgend einem Neuerer abgesehen haben, wie er räuspert und spuckt, und die nun in der entsetzlichsten Weise seine Manier übertreiben. Die blasse Einfachheit des Meisters Puvis de Chavannes, die blauen und violetten Gäule Besnard's, die gleich bunten Confetti zur Fastnacht flimmernden Pünktchen Henri Martin's, die formenlosen Farbenphantasien Claude Monet's, die nervös zitternden Skulpturen Rodin's, die farblos grauen verschleierten Bildnisse Carrière's, das alles wird hier von kühnen jungen Leuten auf die tollste Art ad absurdum geführt, und nirgends wird man besser gewahr als hier, dass es immer wahr bleibt: Quod licet Jovi, non licet bovi. In diesem wirren Wust, der den Kopf des Beschauers schwindeln macht, ragen als einladende Eilande hervor: die Pastelle, Zeichnungen und Lithographien des vor einem halben Jahre gestorbenen eigenartigen Zeichners Toulouse-Lautrec, der es verstanden hat, die pariserische Fin de siècle-Nervosität mit dem Geschmacksraffinement der Japaner zu verbinden, die grossen dekorativen Arbeiten von dem Belgier van Rysselberghe und dem Franzosen Signac, beides Künstler, die sich zur Lösung grosser dekorativer Aufgaben vorzüglich eignen würden, die aber den Irrtum begehen, ihre nur aus gewisser Entfernung angenehm wirkende Punktmanier auch auf kleine Staffeleibilder anzuwenden, die lebensgrossen Bildnisse von Paul Verlaine, Viktor Hugo, Vigny und Berlioz von Felix Vallotton, dessen flacher, eintöniger Plakatstil hier sehr glückliche Wirkungen erzielt, die flachen tapetenartigen Landschaften von Vuillard, die Skizzen aus den Pariser Gärten und von den bretonischen Märkten von Fernand Piet und die impressionistischen Stillleben und Landschaften von Paul Cezanne.

KARL EUGEN SCHMIDT.

VOM KUNSTMARKT

Die Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig, Nürnbergerstrasse 44, versteigert am Dienstag, 29. April, und folgende Tage die Porträtsammlung des verstorbenen Herrn St... in Altona mit einem Anhang schöner englischer, französischer und deutscher Stiche des 18. Jahrhunderts. Der Katalog über diese Kunstauktion trägt die Nr. LXXII und zählt 101 Seiten. Namentlich zu erwähnen sind zahlreiche hervorragende Bildnisse Napoleon's I. und seiner Familie und Goethe's.

Kunstauktion. Am 12. Mai und den folgenden Tagen findet in Stuttgart unter der Leitung der Kunsthandlung H. G. Gutekunst die Versteigerung einer bedeutenden Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten, Handzeichnungen und Miniaturen statt. Diese Sammlung umfasst die zweite Abteilung der Doubletten aus dem fürstlich Waldburg-Wolfegg'schen Kupferstichkabinett sowie wertvolle Beiträge aus anderem Besitz und enthält ausser einer Anzahl vorzüglicher Blätter von unbekannten deutschen und italienischen Meistern des 15. Jahrhunderts ein ausserordentlich reiches Werk von Hans Sebald Beham, schöne und seltene Blätter der grossen Meister wie Dürer, Schongauer, Marc-Antonio Raimondi, Rembrandt und anderen, sowie einige ganz frühe Holztafeldrucke und Schrotblätter von hervorragender Bedeutung. Auch unter den Handzeichnungen und Miniaturen finden sich viele Stücke ersten Ranges.

VERMISCHTES

Eine Künstlervereinigung für Originallithographie ist in Berlin zusammengetreten und veranstaltet soeben im Künstlerhause ihre erste Ausstellung. Skarbina, O. H. Engel, L. v. Hofmann und andere gehören ihr zu.

Der Geyger'sche Stier ist jetzt im Humboldtshain in Berlin aufgestellt worden. Das marmorne Bildwerk, das die Stadtverwaltung für 44500 Mark erworben hat, steht mitten im Teich auf einem kleinen Hügel.

Zur Förderung der Bildhauer hat die Königlich Sächsische Regierung von den jetzt tagenden Ständen 20000 Mark gefordert und zwar ausser dem regelmässigen Kunstfonds von 60000 Mark, aus dem nur monumentale Werke der Malerei und Plastik hergestellt werden dürfen. Zur Begründung dieser Forderung wird auf den grossen Notstand unter den deutschen Bildhauern hingewiesen, der sich unter anderem an dem grossen Zudrang zu den Denkmalkonkurrenzen erweise. Die Finanzdeputation A der zweiten Kammer des sächsischen Landtages, welche die Forderung der 20000 Mark befürwortet, giebt unter anderem darüber folgende Mitteilung.

»In Gotha beteiligten sich an einem Wettbewerbe für ein Denkmal Herzog Ernst's des Frommen, das nur 30000 Mark kosten sollte, nicht weniger als 60 Bildhauer. In Hamburg wurden zum Bismarck-Denkmal, für das eine halbe Million zur Verfügung stand, gar an 240 Entwürfe eingeliefert. Man hat berechnet, dass in beiden Fällen der Aufwand für die Herstellung der eingesandten Skizzen die Herstellungskosten des Denkmals selbst übertreffen. Was also der eine Künstler gewinnt, dem die Ausführung des Werkes endgültig übertragen wird, das bedeutet einen Verlust für die Gesamtheit der an der Konkurrenz beteiligten Künstler und darunter naturgemäss der weniger bemittelten und beschäftigten unter ihnen. Es ist dies ein schlagender Beweis dafür, dass die Denkmalkonkurrenzen der Not in den Bildhauerkreisen nicht nur nicht abhelfen können, sondern sie häufig nur noch steigern helfen. Auch die direkten Denkmälerbestellungen des Staates und der Gemeinden können hier nur wenigen Hilfe bringen und kommen naturgemäss nur den bekannteren Künstlern zu gute.

Es bleiben daher nur zwei Mittel übrig, um den Künstlern zu helfen: Einerseits die Gewährung von Mitteln zur Ausführung von Bildwerken in *dauerndem* Material, die dem freien Schaffen der Künstler entsprungen sind. Das ist der Weg, den die Stadt Dresden zu beschreiten versucht. Andererseits aber die Förderung der *sogenannten plastischen Kabinettskunst*, das heisst der Bildhauerei, die für den Innenraum und das Haus arbeitet, im Gegensatz zu der monumentalen Denkmalkunst.

Das Bedürfnis der Förderung einer solchen bildhauerischen Haus- und Kleinkunst wurde schon seit langer Zeit als dringend empfunden. Schon vor Jahrzehnten ist von den Bildhauern Ernst Hähnel und Johannes Schilling die Gewährung von Mitteln zur Bestellung von Werken der Kabinettsplastik erbeten worden — leider immer vergebens. Neuerdings sind diese Anregungen von dem Bildhauer Professor Robert Diez und dem Museumdirektor Geh. Hofrat Georg Treu wieder aufgenommen und erweitert worden. Sie haben angesichts des offenbaren Notstandes bei der Regierung wohlwollende Aufnahme gefunden und zu dem Postulat einer Erhöhung des Kunstfonds um jährlich 20000 Mark geführt. Für diese Summe sollen zur Überweisung an öffentliche Gebäude und Sammlungen geeignete Bildhauerwerke vorzugsweise kleineren Umfanges, wie Büsten, Statuetten, Reliefs, Plaketten, Denkmünzen, künstlerisch ausgestattete Gebrauchsgegenstände

und dergleichen nicht nur in Marmor, Bronze und Edelmetallen, sondern auch in Zinn, Elfenbein und Holz, gebranntem und glasiertem Thon, Porzellan, Wachs und dergleichen mehr bestellt werden. Die Absicht ist dabei, nicht nur den Künstlern wieder Gelegenheit zur Arbeit in diesen im Auslande längst wieder zu Ehren gekommenen, bei uns aber über die Gebühr vernachlässigten Gebieten und Stoffen zu geben, den Geschmack und die Kauflust weiterer Kreise in dieser Richtung anzuregen und zu leiten, sowie endlich unsere Bildhauerei auf diesem Gebiete mit der Zeit so konkurrenz- und exportfähig zu machen, wie es zur Zeit die Kunst Frankreichs, Englands, Amerikas, sogar Dänemarks zum Schaden der unsrigen ist.

Unser kaufendes Publikum ist zu einer solchen Mithilfe noch nicht in ausreichendem Masse im stande und bereit. Hier kann nur der Staat helfend eingreifen. Er hat dazu aber auch bei der allbekannten und beklagenswerten Arbeitslosigkeit der Bildhauer in der gegenwärtigen wirtschaftlichen Krisis die Pflicht, und zwar eine dringende, mit deren Erfüllung nicht gezögert werden sollte.«

Angesichts dieser Sachlage beantragt die Finanzdeputation die Bewilligung der 20000 Mark. Sie knüpft jedoch an diese Bewilligung den dringenden Wunsch, dass die Zuwendungen aus diesem neuen, der Pflege der Kabinetts- und Kleinplastik bestimmten Fonds möglichst *nur den Künstlern* zu teil werden mögen, die neben der Bedürftigkeit *durch ihr Talent die Gewähr bieten*, dass sie in ihrem künstlerischen Fortkommen dadurch gefördert werden können.

Kunst im Leben des Kindes, das vor Jahresfrist von einem Berliner Komitee ausgegebene Schlagwort, welches in ganz Deutschland und Österreich lebhafte Bewegung hervorgerufen hat, bekommt nunmehr einen festen Stützpunkt; die damaligen Berliner Veranstalter haben sich unter Otto Feld zu einer organisierten Vereinigung zusammengeschlossen. Wie wir hören, hat der erste Vereinsabend bereits zur Bildung einer stattlichen Mitgliederliste geführt.

Ein Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes hat sich in Berlin gebildet.

Die Bilderhandschrift des Sachsenspiegels wird demnächst unter der Leitung des Professors Karl v. Amira im Verlage von K. W. Hiersemann in einer Faksimileausgabe erscheinen.

Florenz. Die baltische Malerin E. von Loudon, auf deren Thätigkeit im Scalzo wir schon früher hingewiesen haben (vergleiche Kunstchronik N. F. XII. 1900/1901, p. 365), hat nun die Arbeit vieler Jahre vollendet und in Florenz ausgestellt. Selten sind alte Meister kopiert worden wie hier Andrea del Sarto von einer begeisterten Verehrerin, selten ist an einer so grossen Aufgabe mit gleicher Hingabe Jahr um Jahr gearbeitet worden. Man darf behaupten, dass sich E. von Loudon durch die Kopien des arg zerstörten Freskencyklus im Scalzo ein bleibendes Verdienst um die Kunstwissenschaft erworben hat. Möchten nun diese Bilder in gute Hände geraten! Sie gehören in ein Museum, denn sie geben in ihrer Geschlossenheit und in der vollendeten Kunst der Wiedergabe ein einzigartiges Bild von der Kunst des Florentiner Meisters. Ein Ausstellung der zwölf auf Leinwand in Originalgrösse ausgeführten Kopien ist in verschiedenen deutschen Städten in Aussicht genommen, und wir zweifeln nicht, dass Talent und Ausdauer der Künstlerin überall ungeteilte Bewunderung finden werden. *E. St.*

Rom. Schon wieder ist ein römischer Fürst durch das Edikt Pacca betroffen worden. Der Principe Luigi Barberini und eine Reihe römischer Antiquare sind in den Anklagezustand versetzt worden, der erstere, weil er einige Kunstgegenstände ohne Erlaubnis des Ministeriums verkauft hat, die letzteren, weil sie den thatsächlich erlangten Ausfuhr-Revers nicht in Rom, sondern in Florenz nachgesucht hatten. Es handelt sich um eine Vase aus Silber und Elfenbein und um ein Konsular-Diptychon, die beide schon im Jahre 1899 vom Principe Barberini in Rom verkauft wurden und sich heute im Louvre befinden. Man sieht in Rom dem Ausgang des Prozesses mit Spannung entgegen, der zur Folge haben wird, dass auch die Barberini-Sammlung den Forschern so vollständig verschlossen werden wird wie heute schon der Palazzo Chigi. *E. St.*

Inhalt: Esther, Ahasver und Haman beim Mahle. Von E. Jacobsen. — Dalou †; Reiff †; L. von Wieser † — Zum Donatellofunde; neue Ausgrabungen in Leukas; Paris, Ausstellung der Susafunde; Römisches aus Britannien. — Robert Franz-Denkmal. — Dresdner Plakatkonkurrenz. — Beckerath'sche Sammlung nach Krefeld; Pariser Ausstellungen. — Auktionen bei Boerner und Gutekunst. — Künstlervereinigung für Originallithographie in Berlin; Geyger's Stier; Förderung der Bildhauer; Kunst im Leben des Kindes; Fachverband des Kunstgewerbes; Bilderhandschrift des Sachsenspiegels; Freskencyklus im Scalzo; Edikt Pacca

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 24. 1. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

JULIUS DALOU †

In Julius Dalou verliert Frankreich einen der sechs oder sieben Bildhauer, welche die französische Skulptur unserer Zeit auf die höchste Staffel in der internationalen Stufenleiter gestellt haben. Neben Rodin und Bartholomé, mit Paul Dubois und Frémiet, muss in der Geschichte der modernen Skulptur Dalou als ganz grosser Meister von bleibendem Verdienste genannt werden. In seinem Vaterlande wurde er lange Zeit nur von gewisser Seite nach Gebühr geschätzt: in den konservativen, klerikalen und monarchistischen Kreisen wollte man von ihm nichts wissen, weil er sich gleich Courbet und zahlreichen andern bedeutenden Künstlern an der Erhebung der Commune beteiligt und von der damaligen Pariser Verwaltung ein Amt angenommen hatte. Dass er in diesem Amte die der Nation gehörigen Kunstsammlungen verwaltet und in den Wirren des Bürgerkrieges beschützt hatte, half ihm nichts nach dem Siege der Versailler. Und wäre ihm nicht die Flucht gelungen, so hätte er wohl das Schicksal der zwölftausend Pariser geteilt, die in der schrecklichen Maiwoche 1871 der ungehemmten Mordwut der Versailler zum Opfer wurden. Geboren im Jahre 1838 und ausgebildet im Atelier des antikisierenden Akademikers Duret und in der Werkstatt des lebensprühenden, modernen Meisters Carpeaux machte Dalou zum ersten Male im Jahre 1870 von sich reden, als er im Salon die Gipsstatue einer »Stickerin« ausstellte. Vorher entstandene Arbeiten von ihm hatten wir kürzlich Gelegenheit zu sehen in dem zur Versteigerung ausgeschriebenen und deshalb dem Publikum geöffneten Palaste der Marquise von Paiva, der späteren Gräfin von Henckel-Donnersmarck. Daselbst hat Dalou einen grossen Kamin und mehrere Skulpturen an Decken und Wänden geschaffen, die schon seine ausserordentliche Begabung für dekorative Skulptur darthun. Nach der blutigen Unterdrückung der Pariser entfloh Dalou im Juni 1871 nach London, wo er von seinem Freunde, dem daselbst lebenden französischen Radierer Legros, gastfreundlich aufgenommen und unterstützt wurde. Von London aus beschickte er den Pariser Salon und kehrte nach der Amnestie 1879 nach Frankreich zurück. 1883 feierte er hier einen grossen Triumph mit seinem grossen Relief: »Mirabeau antwortet dem Marquis von Dreux-Brézé«, das sich jetzt in der Deputiertenkammer befindet und durch Radierungen und Photographien allgemein bekannt geworden ist. Die Stadt Paris, deren gewählte Vertreter in ihrer Mehrzahl die politischen Gesinnungen Dalou's teilten, erteilte ihm mehrere Aufträge, und auch die Regierung der Republik blieb nicht dahinten, wenn das Ministerium einmal eine radikalere Färbung hatte. So befinden sich mehrere grosse Arbeiten Dalou's an öffentlichen Plätzen in der Stadt Paris: das Denkmal des Malers Eugen Delacroix und der trunkene Silen mit der tollen Schar der Bacchantinnen, Faune und Satyrn im Luxemburger Garten, die Statuen Blanquis und des von dem Prinzen Peter Bonaparte erschossenen Journalisten Victor Noir auf dem Friedhofe des Père Lachaise, die grosse Gruppe des Triumphes der Rupublik auf dem Platze der Nation und die Statue Lavoisier's in der Sorbonne. Ein für Bordeaux bestimmtes Denkmal Gambetta's ist vollendet und harrt seiner Einweihung. Dalou hatte im Gegensatze zu Rodin ein starkes monumentales und dekoratives Talent; er verstand es vortrefflich, ein grosses Denkmal aufzubauen, so dass es von allen Seiten einen harmonisch schönen, klar verständlichen Anblick bot, und bei aller starken Bewegung, die er seinen Figuren gab, verliess er doch nie die der Skulptur von den Meistern der Renaissance gezogenen Grenzen plastischer Schönheit. Mit Rodin war er 1889 aus der alten Gesellschaft ausgetreten, um mit Meissonier und Puvis de Chavannes die unter dem Namen Salon des Marsfeldes bekannte Société nationale des Beaux-arts zu gründen. Die beiden Genannten waren seither die einzigen nennenswerten französischen Bildhauer in diesem Salon, denen sich als gleich oder gar höher stehender Genosse der Belgier Constantin Meunier anschloss. Indessen liess Dalou sich in den letzten sieben Jahren nur ein einziges Mal im Salon sehen: mit dem 1897 ausgestellten, jetzt im Luxemburger Garten befindlichen Triumphzuge Silen's. Mit Rodin, dessen Bronzebüste Dalou's eine der herrlichsten Arbeiten des vielumstrittenen Bildhauers ist, hatte sich Dalou in den letzten Jahren entzweit, nachdem die beiden früher intime Freunde gewesen waren. Dalou, der die Klarheit bestimmter Formen liebte, hielt mit seiner Kritik der impressionistischen Skulpturen Rodin's nicht zurück, und Rodin kann zwar die übertriebensten

Lobsprüche vertragen, ist aber kein Freund des leisesten Tadels. So kamen die beiden grossen Bildhauer des Champ de Mars auseinander. *K. E. SCH.*

NEUES AUS VENEDIG

Die *Restauration des Chorgestühles* in der schönen Kirche S. Stefano ist nun beschlossene Sache und die ganze Arbeit der Leitung des rühmlich bekannten Holzbildhauers V. Cadorin anvertraut. Die schrecklich verwahrlosten Schnitzereien und Intarsien sind nach Inschrift von Fra Gabriele Agostiniano von 1526 und werden nun bald in alter Pracht erstehen. — Dieser Tage sind aus dem Atelier des oben genannten Cadorin drei von der Königin Margherita für die in ihrem Palaste in Rom errichtete Votivkapelle (im Andenken an den ermordeten König Umberto) bestellte Arbeiten abgegangen: die lebensgrosse für eine Nische des Altars bestimmte Statue des hl. Humbert, und die zwei kleineren Statuen der hl. Helena und Jolanda. Die in Holz ausgeführten Statuen geben von neuem Zeugnis von der wohlverdienten Gunst, welche Cadorin beim italienischen Königshaus geniesst und machen ihm alle Ehre. —

»*Il Ponte del Paradiso*«, zwei auf die malerischste Weise verbundene Brücken, welche zu der ihr uraltes Gepräge bewahrenden »Calle del Paradiso« führen, waren zum Leidwesen einheimischer und fremder Künstler durch abscheuliche geradlinige horizontal gelegte Eisenbrücken mit Gusseisengeländer ersetzt worden. Dieser »Frevel« ward vor ungefähr 20 Jahren begangen. — Man hat nun, dem beständigen Drängen der Künstler nachgebend, beide Brücken und die nächstliegenden »Fondamentos« genau in der ehemaligen Weise wieder aufgebaut. Niemand könnte entdecken, dass all das eben erst fertig gestellt wurde, so vortrefflich ist der Ton des Alters nachgeahmt. Eine der malerischsten Stellen Venedigs ist denn so wieder erstanden. —

Eine Kolossalstatue der Italia ist dieser Tage enthüllt worden auf dem Vorplatze des Hotel Italia. Sie dient als Leuchte über dem Canale grande hinweg und steht ganz prächtig an dieser hervorragenden Stelle, ein weiterer Schmuck des stolzen, im gotisch-venezianischen Stile hergestellten Hotelpalastes, über welchen ich bei Fertigstellung des Baues berichtet habe. — Die Statue ist von dem hiesigen Bildhauer Lorenzetti in Marmor ausgeführt.

Man sagt, dass die städtische »*Galerie moderner Gemälde*« im Palazzo Pesaro am ersten Mai eröffnet werden soll. Es wäre endlich wirklich an der Zeit.

Eine höchst eigentümliche Entdeckung wurde dieser Tage gelegentlich der Restauration des grossen Löwen vor dem Arsenale gemacht: Man war genötigt, die beschädigte Unterlippe des Löwen zu entfernen, um sie wiederhergestellt einzusetzen. Man fand zum grössten Erstaunen, dass der grösste Teil des Löwenkopfes einen Hohlraum bildete, von zerstücktem Gestein ausgefüllt. Nach Entfernung desselben zeigte sich, dass eine schlundartige, trichterförmige Öffnung weiter hinabführt, in welcher seitlich wieder da und dort sich Bohrlöcher befinden, alles ausgeschliffen, und dass diese röhrenartig längs der Rückenwirbelsäule sich weit hinab erstreckt. — Man wird nun diese Hohlräume nicht mehr ausfüllen, sondern durch Kupferverbindungen im Innern die einzelnen Teile zusammenhalten, so dass jederzeit von der interessanten Entdeckung Einsicht genommen werden kann. — Bekanntlich hat der Held Francesco Morosini diesen Löwen vom alten Piräus als Siegesbeute mitgebracht. — Die Angelegenheit dürfte wohl allen Archäologen von grossem Interesse sein. — Eine genaue Zeichnung der in dem Löwenkopfe befindlichen Höhlungen, sowie deren Verzweigungen im Rücken des Tieres, ist auf Anordnung des die Arbeiten überwachenden Com. Berget angefertigt worden.

A. WOLF.

DENKMALPFLEGE

Vom Meissner Dombau. Wir haben schon früher auf das eigenartige Vorgehen des Vorstandes des Meissner Dombauvereins aufmerksam gemacht und darauf hingewiesen, dass sich diese Angelegenheit ganz in der Richtung der berüchtigten Heidelberger Schloss-Restaurierung zu entwickeln drohe. Inzwischen ist sie um ein weniges weiter gediehen. Es ist nämlich trotz des Widerstandes der Mehrheit des Vorstandes endlich durchgesetzt worden, dass die Entwürfe zum Ausbau des Meissner Domes in Dresden jetzt ausgestellt sind. Und da ergiebt sich die ganze Nichtigkeit des Schäfer'schen Entwurfes, den die Laien-Mehrheit des Dombauvereinsvorstandes mit aller Gewalt ausführen lassen will, obwohl sich alle Sachverständigen dagegen ausgesprochen haben. Es handelt sich, wie schon früher berichtet wurde, um die Ausstattung der Westfront des Meissner Domes mit Türmen. Cornelius Gurlitt, der überhaupt in dieser Angelegenheit mit rühmenswerter zäher Energie gegen die Verballhornung des berühmten Meissner Domes ankämpft, hat mit den schärfsten Gründen nachgewiesen, dass die Westschauseite drei Türme haben müsse. Da Gurlitt hierüber in Kürze ein eigenes Buch veröffentlichen wird, so wird sich dann Gelegenheit bieten, die einschlägigen kunsthistorischen Thatsachen etwas eingehender darzulegen. Für diese dreitürmige Anlage hat sich aber auch das vom Dombauverein bestellte *Sachverständigenkollegium* in einem gedruckten Gutachten vom 3. Juli 1900 einstimmig ausgesprochen. Diese Sachverständigen waren ausser Gurlitt: Geh. Baurat Temper, Hofoberbaurat Dunger, Geh. Baurat Professor Dr. Wallot und Baurat Schmidt, ferner auch Architekt Weidenbach in Leipzig und Architekt Professor Seitler in Dresden. In diesem Gutachten heisst es ausdrücklich: Es muss ein Motiv gefunden werden, durch das die ganze Masse des Schlossberges für die Ansicht von der Ferne, von der Elbe und von der Stadt aus als geschlossenes Ganzes nach oben ausgestaltet wird. Dieses darf nicht in einer Wiederholung der Grundform des höckerigen Turmes bestehen, sondern muss eine starke, aufstrebende und dabei doch auch auf breiter Grundlage sich entwickelnde Dominante schaffen.« Daher entschlossen sich die Fachleute des Dombauvereinsvorstandes für die *dreitürmige Anlage* von *Linnemann* in Frankfurt a. M. und »*empfehlen, auf Grund dieser in der Planung fortzufahren*«. Ausdrücklich wird in dem Gutachten betont, dass man nicht aus kunsthistorischen, sondern lediglich aus künstlerischen Gründen urteile und beschliesse.

Wie bekannt, haben die Laien des Dombauvereinsvorstandes entgegen diesem Beschluss der Sachverständigen sich für den zweitürmigen Entwurf des Geh. Baurates Schäfer in Karlsruhe entschieden. Welche Gründe sie dazu veranlasst haben mögen, das fragt man sich vergeblich, wenn man diesen Plänen, die man jetzt endlich zum erstenmale wirklich studieren kann, gegenübersteht. Künstlerische Gründe können es wahrhaftig nicht sein. Wir kommen darauf noch zurück.

Zunächst ist weiter zu berichten, dass sich noch andere Fachleute über die Turmfrage geäussert haben. Erstens hat ein Ausschuss des *sächsischen Ingenieur- und Architektenvereins* erklärt, nicht die zweitürmige Anlage erscheine ihm als die geeignete, sondern eine solche mit kräftigem Mittelturm und zwei Begleittürmen, das heisst also eine dreitürmige. Er könne in dem Schäfer'schen Entwurf nicht

eine befriedigende Lösung der Aufgabe erblicken. Dieses Gutachten hat die Zustimmung des sächsischen Ingenieur- und Architektenvereins gefunden und ist dann an die sächsischen Ministerien des Kultus und des Innern gesendet worden. Dem Ausschuss gehörten an: Architekt Lossow, Baurat Schnabel, Professor Böhm, Oberbaukommissar Gruner, Architekt Grothe. Zweitens hat der *Dresdner Architektenverein* erklärt, er könne die Planung nicht für abgeschlossen halten und hat das Einholen von Gutachten hervorragender Künstler, wie Professor Hase, Charlottenburg, Geh. Baurat Fr. Adler, Berlin, Geh. Baurat Steinbrecht, befürwortet. Drittens ist auf das fachmännische Gutachten des *Königlich sächsischen Altertumsvereins* zu verweisen, das sich zunächst gegen den Ausbau der Türme überhaupt ausspreche. Die königliche *Kommission für Erhaltung der Kunstdenkmäler in Sachsen* endlich hat sich folgendermassen geäussert: »Die grössten Fehler, die bei Restaurierungen begangen werden, entspringen zumeist aus dem an sich zu billigenden Wunsche, rasch Grosses zu leisten. Angesichts der Mittel des Dombauvereins ist es fraglich, ob der Vorstand auf solche Wünsche hinstrebenden Neigungen genügenden Widerstand werde leisten können.«

Wenn trotz aller dieser Gutachten die Laien im Meissner Dombauvereinsvorstand es wagen können, auf der Ausführung des Schäfer'schen Entwurfes zu bestehen, so können sie sich namentlich auf Paul Wallot's mündliches Urteil und auf einen wunderlichen Schritt Professor Linnemanns in Frankfurt a. M. berufen. Wallot hat nämlich in einer Sitzung des Dombauvereinsvorstandes Schäfer's Plan empfohlen. Für einen solchen Widerspruch, wie er in dem gedruckten Gutachten Wallot's und in seinem mündlichen Urteil liegt, fehlt uns das Verständnis. Eine feste Stütze für einen so folgenschweren Entschluss wie den Ausbau des Domes kann unsers Erachtens ein solches Urteil nicht abgeben. Ferner hat sich Prof. Linnemann in einem nicht minder unverständlichen Schreiben ebenfalls für Schäfer's Plan ausgesprochen. Er hat aber freilich bald darauf erklärt, er habe sich durch genauere Prüfung davon überzeugt, dass er sich geirrt habe.

Tritt man nun vor die Pläne selber, wie sie jetzt in Dresden ausgestellt sind, so begreift man ja allerdings bald, warum die Mehrheit des Dombauvereinsvorstandes sich so lange hartnäckig geweigert hat, sie öffentlich auszustellen, bis das Kultusministerium es ausdrücklich anordnete. Die Fehler des Schäfer'schen Entwurfes sind augenfällig. Zunächst sieht man auf den ersten Blick, dass die Türme viel zu schwer sind. Sie sind so wuchtig, dass sie nicht nur den Dom, sondern den ganzen Schlossberg erdrücken müssen. In der Perspektive, welche Schäfer gezeichnet hat, kommt das freilich nicht völlig zur Anschauung. Aber diese Perspektive entspricht auch gar nicht dem grossen Turmaufriss. *Es sind bei der Perspektive andere Masse verwendet als bei dem Aufriss.* Misst man nach, so ergiebt sich, dass in der Perspektive das Obergeschoss des quadratischen Turmteiles um *ein Drittel niedriger gezeichnet* ist, als es nach dem Aufriss sein müsste. Es liegen natürlich nur zwei Möglichkeiten vor: entweder hat Schäfer den Fehler selbst bemerkt und hat ihn absichtlich in der Perspektive verbessert — das würde aber auf eine Täuschung der Beschauer hinauslaufen — oder aber er hat sich verzeichnet, er hat unwillkürlich die bare Unmöglichkeit beseitigt. Auch das würde natürlich nichts anderes sein, als eine völlige Verurteilung seines eigenen Planes.

In gleicher Weise ist über die Durchbrechungen der Türme zu urteilen, die in die ausgestellte Perspektive eingezeichnet sind. Sie erwecken den Anschein, als könnte man durch ihre Fenster hindurchsehen. In Wirklichkeit aber werden sie nicht in die Erscheinung treten. Denn die Mauermassen sind viel zu schwer und werden das Bild einer einzigen Masse ergeben, die erdrückend auf dem Dome lastet. Selbstverständlich wäre es künstlerisch durchaus wünschenswert, wenn der Turm durch solche Durchblicke freier und leichter würde. Aber bei dem Schäfer'schen Turm, wie er im Aufriss dasteht, ist das vergebliche Hoffnung. Nur auf dem geduldigen Papier kann man durch sie hindurch schauen. In Wirklichkeit werden sie die Silhouette des Meissner Schlossbergs durch ihre plumpe Wucht verderben.

Ebenso wie die Fernsicht wird auch die Ansicht der Schäfer'schen Türme vom Schlosshof aus ganz unerfreulich sein. Schon die Wiederholung der Lisene in zwei Geschossen erscheint sehr ermüdend. Aber überhaupt passen Schäfer's Oberbau und der vorhandene Bau weder in den Verhältnissen noch in der Gliederung zusammen. Für Schäfer's Projekt müssten die Massen des Turmgeschosses von 1470 weit stärker gegliedert sein. Sieht man den Schatten, den Schäfer eingezeichnet hat, so kommt man auf den Gedanken, Schäfer wolle das Mittelfeld abbrechen und um etwa einen Meter zurücksetzen. Ist das nicht der Fall, so ist der Schatten wiederum entweder ein schlimmer Zeichenfehler oder eine unwillkürliche Korrektur, in jedem Falle aber ein klares Zugeständnis, dass Schäfer's neue Planung zur alten nicht passt.

Endlich befriedigt der obere Abschluss des quadratischen Turmgeschosses in keiner Weise. Die Lisenen endigen in einer armseligen Fiale, die als Abschluss für das den ganzen Bau beherrschende aufstrebende Motiv viel zu unbedeutend ist. Wenn das Achteckgeschoss nicht im Unterbau gehoben werden soll, muss man es um etwa ein Drittel heben. Dann aber würde es für die Fernsicht dünn und haltlos erscheinen. Die Ecken der Lisenen aber würden in einer Weise hervorragen, welche ausserordentlich ungünstig wirken dürfte.

Man könnte nun meinen, der Schäfer'sche Plan könnte dadurch verbessert werden, dass man die Korrekturen, die sich in der Perspektive finden, und die malerischen Anbringsel im Aufriss in einen neuen Grundriss und Aufriss übertrüge. Das ist aber ganz undenkbar. Denn wenn die Masswerkpfosten der Glockenstube, wie der Aufriss angiebt, etwa zwei Meter zurückstehen, so wird die Brüstung am Fusse der Pfosten diesen für den Blick vom Schlosshof aus mindestens ebensoviel überschneiden. Wenn dann ferner das Obergeschoss um ein Drittel verkürzt wird, so erhält die Glockenstube ein geradezu unmögliches Verhältnis. So bleibt nichts übrig, als den ganzen Gedanken fallen zu lassen, es sei denn man rücke den Wimperg viel höher, wie das schon in der zum Aufriss absolut nicht passenden Perspektive geschehen ist. Je mehr man sich in den Schäfer'schen Plan vertieft, um so mehr ergiebt sich eine volle künstlerische Unmöglichkeit.

Die Linnemann'schen Entwürfe haben dem gegenüber zunächst den Vorzug, dass sie die ästhetisch und historisch zu fordernden *drei* Türme aufweisen. Aber freilich muss den zweiten Linnemann'schen Entwurf derselbe Vorwurf treffen, wie den Schäfer'schen: er ist weitaus zu schwer und zu wuchtig und erdrückt den ganzen alten Bau. Sehr viel geeigneter ist der erste einfachere Entwurf. Man versteht nicht, wie Linnemann dazu gekommen ist, das Gute seines ersten Planes im zweiten so zum Nachteil zu verändern. Man müsste denn annehmen, es sei ihm vom Dombauvereinsvorstande bedeutet worden, er müsste weit mehr Geld verbrauchen.

Nun jedenfalls geht aus alledem hervor, dass die Frage, wie der Meissner Dom zu vollenden sei, noch in keiner Weise geklärt erscheint. Unverständlich erscheint

die Stimme derer, welche Schäfer's Plan für gut erklären, noch viel unverständlicher erscheint der Beschluss, nach dem fehlerreichen Entwurfe Schäfer's den Meissner Dom vollenden zu wollen. Die Ausführung des Entwurfes würde nichts anderes bedeuten, als dass die Schönheit des Meissner Domes, des Meissner Schlossbergs und der ganzen berühmten Stadtansicht vollkommen ruiniert würde. Hoffen wir, dass der Sturm der allgemeinen Entrüstung unter den Sachverständigen über die Schäfer'schen Pläne für Meissen endlich den massgebenden Behörden in Dresden die Augen öffne. ∞

Heidelberg. Der Stadtrat hat beschlossen, den baulichen Zustand des Otto Heinrich-Baues durch einen Sachverständigen untersuchen zu lassen, und zwar soll der Erbauer des deutschen Reichstagsgebäudes, Professor Paul Wallot, mit dieser Aufgabe betraut werden.

VEREINE UND INSTITUTE

Berlin. *Kunstgeschichtliche Gesellschaft.* In der letzten Sitzung sprach Herr Professor *von Oettingen* über *Benvenuto Cellini und seine Konkurrenten.* Im vorigen Jahre hat Orazio Bacci die Vita des Benvenuto zum erstenmale unverkürzt und mit absolut diplomatischer Genauigkeit ediert, eine sehr dankenswerte That; denn wenn dabei auch der schlechte florentinische Dialekt ganz unverfälscht hervortritt, so behielt dafür der Ausdruck eine Frische und Ursprünglichkeit, die bisher keine Ausgabe, von Goethe's Übersetzung bis auf die Edition von Guasti, aufzuweisen hatte.

Die von der Geschichte bereits korrigierten Urteile Cellini's über seine eigenen Leistungen interessieren die Forschung weniger, als was er über andere Künstler, vor allem über seine Konkurrenten und das Verhältnis zu ihnen aussagt.

Seine Laufbahn beginnt er als Goldschmied; das Kunstgewerbliche sollte sein ganzes Schaffen, auch das als Plastiker beherrschen. Schon während der Lehrzeit äussert sich sein Selbstbewusstsein in der hochfahrenden Art, wie er über seinen Meister und die Ateliergenossen urteilt. Freilich erklärt sich vieles davon aus der Stellung, in der er sich naturgemäss als Florentiner unter den wenig gebildeten und formlosen Lombarden fühlen musste; denn aus ihnen setzte sich seine Umgebung damals grösstenteils zusammen. Dies Gefühl mag schon bei seinen ersten Arbeiten auch durch eine gewisse künstlerische Selbständigkeit verstärkt worden sein. Wahrscheinlich war ihnen schon jene überwuchernde Fülle und Zierlichkeit der Ornamentik eigen, die an allen seinen Arbeiten, bald schmückend, bald zerstreuend hervortritt. Auch in der Juwelierkunst scheint er sich schon damals hervorgethan zu haben: er schlägt mehrere Konkurrenten, als es gilt, für einen kostbaren Diamanten des Papstes die beste Folie zu finden.

Den Übergang zur grossen Bildnerei, die zeitlebens sein Ehrgeiz blieb, erleichtert ihm die Anfertigung von Münzen und Medaillen. Durch wohlgefällige Leistungen als Goldschmied empfiehlt er sich dafür den Päpsten Clemens VII. und Paul III. Auch die Mode, Medaillen zu tragen, kommt ihm dabei entgegen. Zarter und malerischer ist das Relief seiner Medaillen, als man bei der Extravaganz seiner sonstigen kunstgewerblichen Arbeiten glauben sollte. Aber hier hört man sogar, aus Cellini's Selbstlob heraus, dass er in zwei Konkurrenten, die er überraschenderweise mit Respekt nennt, in Caradosso und einem gewissen Tobias seine Meister gefunden hat.

Seltsam berührt es, dass er über die Künstlerschar, die Franz I. an seinem Hof versammelt hatte, kaum ein Urteil abgiebt. Er muss, als er 1539, nach seiner ausführlich geschilderten Gefangenschaft und Befreiung aus der Engelsburg, dorthin ging, zu ihnen in Beziehung getreten sein. Die »Nymphe von Fontainebleau« zeigt in der neben dem Hirsch gelagerten Göttin genau dasselbe Motiv, wie es Goujon und Primaticcio verwendet haben. Über andere Künstler hat er überhaupt selten Urteile, oft nur, wie bei Michelangelo, Raffael, Giulio Romano, die konventionellen Ausdrücke der Bewunderung. Nur mit Konkurrenten in der Goldschmiedekunst beschäftigt sich seine Kritik eingehender.

Franz I. giebt ihm Gelegenheit sich als Plastiker im grossen zu bethätigen: von den zwölf olympischen Göttern, silbernen Statuen, die als Fackelhalter gedacht waren, ist allerdings nur der Jupiter vollendet, aber nicht mehr erhalten. Für einen kolossalen Mars mit den Zügen des Königs, der die Mitte des gleichfalls von Cellini architektonisch gestalteten Quellenbaues in Fontainebleau schmücken sollte, wurde nur das 54 Fuss hohe Modell fertig. Es stand lange im Hof des Schlosses Anet, alles überragend und die Phantasie zu spukhaften Geschichten anregend.

In Herzog Cosimo findet Cellini einen weniger grossartigen Gönner als in dem französischen König. Gleichwohl verhilft ihm dieser zur Verwirklichung seines höchsten Strebens, dem Guss des Perseus. Aber gerade in dieser Zeit nehmen die Kämpfe mit den Konkurrenten einen unverhältnismässigen Raum ein, noch geschürt durch die Abneigung der Herzogin und durch die launenhafte Freude des Herzogs an dem Zank der Künstler. Vor allem sieht Benvenuto in Bandinelli seinen Gegner, aber auch in Künstlern wie Guglielmo della Porta, Ammanati, Giovanni da Bologna. Und doch erhebt er sich über alle diese michelangelesken Manieristen durchaus nicht. Auch der Perseus erscheint, von Cillini's Selbstlob abgesehen, kaum beträchtlich über den Leistungen der anderen zu stehen. In jener Zeit entstanden nur noch die Bronzebüsten des Bindo Altoviti und des Herzogs Cosimo im Harnisch. Danach lässt sich nur noch das Marmorkruzifix — heut im Escurial — nachweisen. Das Ende seines Lebens liegt fast im Dunkel. Die Vita ist von Ende 1562 bis 1567 abgefasst; von dem fertigen Manuskript hat er den Schluss wegen gewisser Urteile und Mitteilungen über den Herzog zerrissen. Seinem Selbstlob verdankt er den grössten Teil seines Ruhmes; er war weder als Goldschmied mustergültig, noch als Bildhauer hervorragend. In der zierlichen Dekoration lag seine Stärke und Schwäche.

Danach sprach Herr Dr. *Gustav E. Pazaurek* vom Nordböhmischen Gewerbe-Museum in Reichenberg über *Norddeutsche Künstler und Kunsthandwerker in Prag vom 16. bis 18. Jahrhundert.* Bei der ehemaligen Zusammengehörigkeit grosser Teile des deutschen Reiches mit Böhmen ist es nicht wunderbar, dass schon im Mittelalter und bis zur Abtrennung Schlesiens 1763 das Erz- und Riesengebirge für die Thätigkeit der Künstler keine Scheidewand bildeten. In der Barockzeit haben viele Maler, wie Willmann und Brandel, der Schlesier Neunhertz aus Breslau, dann Molitor aus Plaue a. d. Havel, der Sachse Palko in Böhmen gewirkt. Aber besonders zahlreich war der Zuzug norddeutscher Künstler, als Rudolf II. nach Prag die Residenz verlegt hatte. Neben den Italienern und Niederländern sind damals die Deutschen numerisch sehr stark vertreten. Natürlich stellen Augsburg und Nürnberg das Hauptkontingent, aber selbst aus dem Norden kommt eine stattliche Zahl von Künstlern und vor allen Kunsthandwerkern, die gerade von Rudolf II. Förderung und Arbeit erwarten konnten. Die wichtigsten möchten der kaiserliche Kammer-Uhrmacher Jobst Bürgi aus Hessen-Kassel sein, von dem noch Kunstuhren und astronomische Instru-

mente erhalten sind, vor allem aber der kaiserliche Edelsteinschleifer Kaspar Lehmann aus Ülzen im Lüneburgischen, der Wiedererfinder des Glasschnitts und Begründer der böhmischen Glasindustrie. In den Prager Archiven hat der Vortragende eine Liste von 94 norddeutschen Künstlern zusammenstellen können, die damals in der böhmischen Hauptstadt gearbeitet haben.

Im Anschluss daran schlug Herr Dr. *Pazaurek* die *Errichtung eines Kunstarchivs* vor und gab in grossen Zügen eine Skizze, wie dessen Einrichtung zu denken sei. An Stelle des bisherigen, die Kräfte zersplitternden Raubbaues soll dadurch eine rationelle und vollständige Ausnutzung des gesamten Urkundenmaterials für die Künstlergeschichte und die Geschichte der wichtigen Kunsthandwerker ermöglicht werden.

Herr Geh. Regierungsrat *Müller* begrüsste diese Anregung als den Versuch, das Material für die Forschung in ähnlicher Weise zu sammeln, wie es für die Archäologie in dem Corpus Inscriptionum und Corpus Nummorum bereit liege.

Herr Prof. *Kaemmerer* wies auf den Unterschied in der Wichtigkeit des Materials und auf die Schwierigkeit der Verwirklichung dieses in seinem Umfang unabsehbaren Unternehmens hin.

Herr Dr. *Pazaurek* stellte schliesslich einen Aufsatz darüber in einer Fachzeitschrift in Aussicht.

Die Gesellschaft beriet zum Schluss über die *Aufnahme weiblicher Mitglieder*. Herr Geh. Regierungsrat *Kaufmann* sah in dem Statut, das jedem »Kunstfreund« den Eintritt gestatte, kein Hindernis für die Aufnahme von Damen. Herr Prof. *O. Voss* wies auf die Gefahr hin, den Charakter der Gesellschaft völlig zu verändern, wie es bei anderen ursprünglich wissenschaftlichen Vereinigungen in Berlin bereits geschehen sei. Herr Wirkl. Geh. Ober-Regierungsrat *Lüders* trat einer freien Auslegung des Statuts entgegen. Auch müsse die Freiheit in der Behandlung wissenschaftlicher Fragen bei der unvermeidlichen Rücksichtnahme leiden. Auf seinen Antrag fasste die Gesellschaft mit völliger Majorität den Beschluss: Die Aufnahme von Damen in die Kunstgeschichtliche Gesellschaft wird durch die Fassung des geltenden Statuts ausgeschlossen.

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Sitzung vom 4. April legte Dr. Delbrück neue ergebnisreiche Untersuchungen der drei lange bekannten Tempel auf dem Forum Holitorium (Kohlmarkt) vor. Wir haben die Fundamente dieser Tempel heute unter S. Nicola in Carcere an der Piazza Montanara zu suchen. Der Vortragende beschrieb am ausführlichsten den mittleren, jonischen Tempel, dessen Grundriss und Aufriss sich einigermassen bestimmen lässt. Jonisch wie dieser war auch der zweite nördlich gelegene; tuskanisch der dritte. Diese beiden letzteren aber lassen sich im Grundriss nicht mehr feststellen. Die scharfbegrenzte Lage zwischen der Servianischen Mauer und dem Marcellus-Theater gestattet die Tempel mit drei litterarisch überlieferten Tempelanlagen aus dem Beginn des zweiten Jahrhunderts v. C. zu identifizieren. Zum Schluss erbrachte Dr. Delbrück den merkwürdigen Nachweis, dass in der Architektur dieser Tempel asiatisch-hellenistische Einflüsse sich geltend machen. Professor Bormann aus Wien gab zuerst eine ansprechende Erklärung bekannter Athenischer Epigramme, die nach neueren Beobachtungen verschiedener Gelehrter zu verschiedenen Zeiten eingegraben worden seien. Dann legte derselbe eine lateinische Inschrift vor, die schon früher herausgegeben, erst neuerdings in Empoli auf einem Grabstein von dem Vortragenden gefunden worden war. Vor allem die Reliefdarstellungen dieses fast wie eine griechische Grabstele gebildeten Denkmals sind beachtenswert. Unten umspinnt Rankenwerk eine kandelaberartige Vase, unter welcher die Fabel von Fuchs und Storch dargestellt ist: links sieht man den Fuchs aus der flachen Schüssel fressen und den lüstern danebenstehenden Storch; rechts sieht man den Storch aus langhalsiger Flasche begierig trinkend und den Fuchs unzufrieden zuschauend. Professor Bormann erinnerte daran, dass von allen Versuchen, Darstellungen von Fabeln Äsopischer Gattung nachzuweisen, bisher nur einer sich als stichhaltig erwiesen habe, der ebenfalls den Storch aus einer Flasche trinkend darstelle, aber ohne den Fuchs. Hieran anschliessend legte Dr. Savignoni Durchzeichnungen eines Thongefässes aus einem Faliskergrabe vor, auf welchen einmal zwar nicht ein Storch, aber eine Gans den Schnabel in ein enghalsiges Gefäss steckt, während ein Fuchs den Fuss des Vogels mit den Zähnen zu packen scheint; auf der anderen Scherbe sieht man Fuchs und Gans in gleicher Richtung eiligst dahin traben. — Die nächste Festsitzung am 18. April wird die Reihe der diesjährigen Adunanzen beschliessen. *E. St.*

WETTBEWERBE

Breslau. Der preussische Minister hat nunmehr folgende Künstler zu einem Wettbewerb für einen Bismarckbrunnen, über den wir schon früher berichtet haben, eingeladen: Breuer, Behrens, Geyger, Seger, Hösel, Freese, Haverkamp.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Die Raczynski'sche Sammlung, die, wie bekannt, eine besondere Abteilung der Berliner Nationalgalerie bildet, wird vielleicht demnächst aus ihr ausscheiden. Durch einen 1884 auf 20 Jahre geschlossenen Vertrag sollte die Sammlung von der Familie Raczynski der Nationalgalerie zur Aufstellung überlassen werden; da der Vertrag nun abläuft, soll, wie man sagt, die Absicht bestehen, die Sammlung nach Posen überzuführen.

Wien. *Max Klinger's* Beethoven ist hier das Tagesereignis. Er ist im Hause der Secession ausgestellt und wird täglich von 1500—2000 Menschen besucht. Niemals zuvor hat ein einzelnes Kunstwerk hier so die ganze Bevölkerung in Bewegung gebracht. Im Stadtrat ist sogar der Antrag gestellt, dass Stadt und Land sich zur Erwerbung des Beethoven für die Beethovenstadt Wien vereinigen sollen, die Stadt zunächst durch einen grösseren Beitrag. Die Frage wird »geschäftsordnungsmässig behandelt« werden, was allerdings ein elastischer Begriff ist. Jedenfalls haben die entscheidenden Persönlichkeiten sich mit der unvergleichlichen Statue bereits auf vertrauten Fuss gestellt und die Angelegenheit schwebt. Einer Würdigung des Kunstwerkes darf ich mich an dieser Stelle enthalten, wohl aber verdient es die Art seiner Aufstellung, eigens betrachtet zu werden. Die Secession, die schon Klinger's »Christus im Olymp« durch eine feierliche Veranstaltung zu ungewöhnlicher Geltung gebracht hatte, war für den Beethoven schon im Oktober gerüstet. Wochenlang hatten die Künstler gebaut, gemodelt und gemalt, um den ganzen Innenraum des Hauses in einen Beethoventempel zu verwandeln. Aber die Vollendung des Werkes verzögerte sich und so machte die Secession den ganzen Winter hindurch Stegreifausstellungen, wobei kein Besucher ahnte, dass hinter den sichtbaren Wandflächen die ganze Ausstattung für den Beethoven bereit stand. In den letzten Wochen wurde das alles vervollständigt und ausgeschmückt, von so vielen Händen, dass die Ausstattung an sich eine Art Kunstausstellung bildet. Die Architektur rührt von Prof. *Josef Hoffmann* her. Er schuf einen dreischiffigen Tempel mit flachgewölbter Decke, deren grosses Oberlicht nicht

mit Glas, sondern mit Pausleinwand bespannt ist. Die Zwischenwände sind so breit durchbrochen, dass fast nur eine Brüstung übrig bleibt. Am oberen Ende des Mittelschiffes öffnen sich rechts und links zwei halbkreisförmige Apsiden mit Wasserbecken und Springstrahlen, deren Geplätscher sich mit der Stille der Halle mischt. Der ganze Bau ist in Backstein mit Rauhputz durchgeführt. Und zwar sind die Apsiden bläulich getönt, wodurch das Wasser ganz azurblau erscheint, das Hauptschiff selbst weiss und die Seitenschiffe etwas gelblich, so dass die Durchblicke an malerischem Reiz gewinnen. Das Holzwerk ist weiss oder vergoldet. Für die Thüren (zum Teil von *Leopold Bauer*) und einzelne, der Gliederung dienende Pfeiler ist ein primitives Ornament von geometrischem Charakter ersonnen, das namentlich in den Supraporten zu originellen spatartigen Krystallbildungen zusammenschiesst; man hat sie auch scherzhaft »Putzkrystalle« genannt. Die beiden Schmalwände sind mit zwei grossen ornamentalen Malereien bedeckt, dem »Tag« von *Adolf Böhm* und der »Nacht« von Prof. *Alfred Roller*. Die letztgenannte ist besonders interessant, da sie aus der rhythmischen Wiederholung einer einzigen weiblichen Figur besteht, die mit gesenktem Haupt und vorwärts fallenden Locken, eine goldene Kugelscheibe in der Hand, dasteht. Diese Figur dient auch als Plakat der Ausstellung. Ein gewisser ägyptischer Zug fällt in diesen Dingen auf, und so auch in einer Reihe niedlicher Statuen von knienden Kranzträgerinnen mit vergoldeten Frisuren, die an Basaltfiguren des Nilthals gemahnen könnten. Sie sind vom Maler *Rudolf Bacher*. Überhaupt waren die Maler der Secession diesmal besonders als Bildhauer fleissig. In den Seitenschiffen, wo reichlicherer Schmuck die Wirkung des Beethoven nicht stören kann, ist in Brusthöhe eine ganze Reihe viereckiger Schmucktafeln eingesenkt, an denen die Künstler die verschiedensten Experimente in plastischen, halbplastischen, mit Mosaik oder Malerei gemischten Methoden angestellt haben. *Schimkowitz* hat ein glänzend geschliffenes Relief aus gelb-buntem Sieneser Marmor, *Andri* derbe Lindenholzreliefs mit teilweiser Bemalung, *Myrbach*, *List* u. a. Mosaiken verschiedener Art, zum Teil aus ungewohnten Materialien, *Luksch* und *Moser* glasierte Fliesenbilder, *Orlik* ein japanisierendes Lackbild mit Perlmutterfigur, *König* mehrere phantasievolle Kupferreliefs, *Jettmar* Fresken u. s. f. Diese schlicht in den Putz eingebetteten Tafeln sind von eigentümlicher Wirkung. Oberhalb aber tragen die Wände der Seitenschiffe lange Friesmalereien von *Klimt*, *Andri* und *Auchentaller*. Der Klimt'sche Fries erregt grosses Aufsehen durch Kühnheit der dekorativen Phantasie und prächtige Absonderlichkeit der malerischen Wirkung. Er stellt die »Sehnsucht nach Glück« vor, in einem humanisierten Ornament aus lauter menschlichen Gebärden, das von einigen bedeutsamen Episoden unterbrochen ist. Der Kraftmensch in goldener Rüstung beschützt die Flehenden, die Poesie in blumenbuntem Gewande tröstet sie. Die eine Schmalwand enthält das Hauptbild, ein grosses Wandgemälde des Unholds Typhoeus mit seinem Gefolge von Lastern und Sünden. Dies ist ein förmliches Feuerwerk echt Klimt'scher Formen und Farben, auch hat es nicht ermangelt, die Prüden in einen galligen Zustand zu versetzen. Den Schluss bildet eine Scene mit Engelchören: »Seid umschlungen, Millionen!« Schade, dass auch dieses Meisterwerk Klimt's, gleich der übrigen Ausstattung, wieder vernichtet werden soll. Ein Opfer auf dem Altare Beethoven's, — nichts weiter.

L. H-i.

Eine Lehrlingsarbeitenausstellung hat soeben der Niederösterreichische Gewerbeverein in Wien eröffnet. Die in kleinem Rahmen gehaltene Ausstellung giebt ein anschauliches Bild der Fertigkeiten der Lehrlinge auf allen Gebieten des Handwerkes und Gewerbes. Man sieht unter den Objekten mitunter wirklich kleine Meisterwerke, die ihrem Verfertiger alle Ehre machen. Schlosser, Schuhmacher, Glaser, Graveure, Bildhauer, Baumeister, Drechsler, Buchbinder u. s. w. haben Objekte ausgestellt.

Ein Wandermuseum, das das österreichische Unterrichts-Ministerium geschaffen hat, ist auf seiner Reise zur Zeit in Wien angelangt. Es vereinigt malerische und plastische Meisterwerke des 19. Jahrhunderts in einfarbigen Reproduktionen und ist vornehmlich zur Anregung künstlerischen Genusses in kleinen Orten der Monarchie, die über keine Kunstsammlungen verfügen, errichtet; eine nachahmenswerte Einrichtung.

Die Frühjahrsausstellung der Luitpold-Gruppe in der Galerie Heinemann in München ist weder dem Umfang noch dem sachlichen Wert nach der Secessionsausstellung ebenbürtig. Der Charakter eines in sich gefestigten künstlerischen Vorgehens, der sich dort kundgab, macht hier einer grösseren Vielgestaltigkeit der Tendenzen Platz. Dabei begegnen wir einer Reihe von Namen, die wir schon früher mit Achtung zu nennen gelernt haben. Walter Firle hat in letzter Zeit dem kräftigen Naturalismus, unter dessen Auspizien sich sein erstes Auftreten vollzog, oft einzelne gefällige, ja weichliche Züge beigemischt, die nicht nur durch den grösstenteils sentimentalen oder wenigstens an das Gemüt appellierenden Stoff seiner Gemälde bedingt war. Mit seinem Interieur hat er jetzt wieder den Anschluss an das Mutterland seiner Kunst, Holland, gefunden. Das Figürliche ist ebenso wie die Lichtstimmung mit grosser Feinheit, etwa im Stile Terborch's, behandelt. Die Skizze zur »Grablegung« hat etwas gewolltes, Altmeisterlich das hier ebensowenig wie bei dem ausgeführten Gemälde zu erwärmen vermag. Ein Stich ins Virtuosenhafte macht auch den Eindruck der Arbeiten von Carl Hartmann nicht rein erfreulich. Als der Künstler sich mit seinem »Paradies« den ersten grossen Erfolg errang, da war es vor allem die Verbindung von gesundem pleinairistischen Können und temperamentvollem Kolorismus, die dieser künstlerischen Physiognomie des von Ferd. Wagner und Schraudolph Kommenden ihr individuelles Gepräge gab. Die Entwürfe »Prometheus« und »Acis und Galathea« erscheinen neben jenem Hauptwerk wie reaktionär: das ist die echte braune Sauce der Akademiker, aber mit soviel Grazie serviert, dass man mehr an einen bewussten archäologischen Versuch, als an eine frei empfundene künstlerische Äusserung glaubt. Sehr anmutig in der Erfindung und im Gegensatz zu jenen Studien, durchaus zeitgemäss in den farbigen Werken sind die Kinder »Bei der Waldfrau«. Hier ist der glühende Streifen Sonnenlicht mit ganz einfachen Mitteln brillant gegeben. Und in der »Landschaft bei Burghausen« tritt uns der Beweis für das nach jenen Proben zweifelhafte »Hellsehen« des Malers klar entgegen.

Walter Geffcken zeigt sich in acht Arbeiten als ganz das, was man mit dem Atelierjargon einen Tonmaler nennt. In der »Bretonischen Bäuerin« schildert er die blaue Stunde, wo die Schatten in nebligen Schleiern zerfliessen und die Laute der Lebewelt nur mit gedämpften Accorden erklingen. Die Scene ist auch als Komposition sehr eigenartig: die breite Fläche des Flusses, dessen Lauf zwischen buschigen Ufern wir ins Bild hinein verfolgen, giebt linear wie farbig das Grundmotiv für die so aristokratisch abgeklärte Stimmung. »Der erste Schritt« des kleinen, weissgekleideten Menschenkindes auf der grossen grünen Wiese erscheint als eine Leistung von drolliger Bedeutsamkeit. Schlichte Natur, aber mit ungemein feinen farbigen Accenten bringt das »Interieur aus Wolfrats-

hausen«, eine echte und vollgelungene Talentprobe, an der ein Leibl seine Freude gehabt hätte. Verwandte Bestrebungen finden sich bei Otto Ubbelohde. Die roten Blumen im blassgrünen, fast grauen Korn wollen nichts sein als eine koloristische Delikatesse. Bei der Landschaftsskizze aus Hessen tritt dann ein dekoratives Etwas hinzu, für das Schultze-Naumburg die uns vertraute Form gefunden hat. Franz Hoch arbeitet wie immer mit breiten, tonigen Flächen; aber sind seine Silberpappeln nicht doch zu überlebensgross geraten? Mir wenigstens will die Erscheinung dieser gigantischen Stämme keinen klaren Natureindruck vergegenwärtigen. Aber frische Luft ist doch eine erquickende Menge in der seltsamen Landschaft. Der windbewegten Atmosphäre geht auch Fritz Baer gern nach; dessen Bilder durch das leicht kreidige Kolorit jetzt manchmal etwas monoton wirken. Dorthin, wo die Luft in ihrer salzgetränkten Reinheit Äolus am willfährigsten gehorcht, führt uns Raoul Frank. Das »Ostendboot« geht schwer in der breiten Dünung; mächtige Rauchströme schleudert der breite Schornstein über die See. Das ist mit ungewöhnlicher technischer Sicherheit herausgebracht, das gelbe Meerwasser hat die absolute Echtheit des natürlichen Elementes. Leider geht der zu massig geratene Wolkenhimmel mit dem unteren Teil des Bildes nicht recht zusammen.

Dass die Landschaft unter den 145 Bildern überwiegt, ist nachgerade nicht mehr verwunderlich. Einige der figürlichen Darstellungen sind indes weder uninteressant noch wertlos. J. L. Oppe's »Herbstreigen« freilich giebt nichts als zwei fleissig gemalte lebensgrosse Akte vor einem herbstlich roten Baumgrund, über die das unverkennbare Atelieroberlicht hinströmt. Raf. Schuster-Woldau besticht immer wieder durch die transparente Wärme des Tones und die flüssige Technik; sie machen uns den Mangel tieferen seelischen Ausdrucks bei seinen schönen Modellen leichter verschmerzen. Neben seinem »Mädchen mit dem Rosenhut« wirkt R. Kaeser's Porträtstudie schwarz und schwerfällig; dass uns aber vor ihr die Erinnerung an Fritz Erler's Damenbildnis vom letzten Glaspalast lebendig wurde, lässt doch den Wert seiner Leistung einigermassen erkennen. Osw. Kresse und W. Thor bleiben ganz in Leibl's Spuren, wie auch R. Büchtger noch nicht die eigne Weise gefunden hat; bei des letzteren Porträts läuft zudem ein zeichnerisches Missgeschick mit unter, das doch bei soliderem Studium zu vermeiden gewesen wäre. Von den Landschaftern wären noch Rabending, Hugo Bürgel, Horadam und Perkuhn zu nennen, die alle ihre teilweise schon bekannte Bedeutung mit frischen und persönlichen Arbeiten gut fundamentieren.

H.

Ein vielversprechender junger Künstler **Reinhardt Pfaehler** hat soeben in der Kunsthandlung von Bangel in Frankfurt a. M. die Früchte eines längeren Studienaufenthaltes in Rom ausgestellt. Reinhardt Pfaehler hat sich wie wenig moderne deutsche Maler in das Studium der alten Meister vertieft und in der Sixtinischen Kapelle und den Stanzen fleissig nach Michelangelo und Raffael kopiert. Besonders wohlgelungen sind ihm in der Sixtina die Schöpfung Adam's und der Prophet Jeremias, in den Stanzen Details aus dem Parnass, der Messe von Bolsena und der Vertreibung Heliodors. Aber so trefflich diese Leistungen auch sind, die Bedeutung Pfaehler's liegt vor allem in seiner Zeichnung. Wenige führen Stift und Feder so sicher und so leicht wie er, wenige verfügen auch über eine so reiche Phantasie. Man kann dem jungen Künstler schon heute eine glänzende Zukunft voraussagen.

F. St.

VOM KUNSTMARKT

Bei J. M. Heberle in Köln fand am 28. und 29. April die Versteigerung einer reichhaltigen Sammlung moderner Gemälde statt, unter denen sich der Nachlass des Herrn Gustav Velthaus, Mühlheim, befand. Besonders die Düsseldorfer Schule war reich vertreten.

VERMISCHTES

Vom Bauernhaus der Neuzeit. In neuerer Zeit hat sich mit grosser Lebhaftigkeit eine Strömung zu Gunsten des alten deutschen Bauernhauses geltend gemacht. Zu verweisen ist einesteils auf die Veröffentlichungen über das Bauernhaus, unter denen die des Deutschen Architektenvereins obenansteht, anderenteils auf die Bemühungen der Ästhetiker und Kunstgelehrten, dem alten deutschen Bauernhausstil wieder Eingang zu verschaffen. Von staatlichen Unterstützungen derartiger Bestrebungen ist besonders ein Preisausschreiben des sächsischen Finanzministeriums hervorzuheben. — Von einer neuen Seite beleuchtete die ganze Frage ein Vortrag, den Architekt Prof. Seitler kürzlich im Dresdner Architektenverein gehalten hat. Er beantwortete die Frage: *Warum baut der Landwirt nicht nach dem Muster des alten Bauernhauses und wie können die praktischen und die künstlerischen Forderungen an neuen landwirtschaftlichen Bauten befriedigend vereinigt werden?* Er führte folgendes aus: Die äussere Form der landwirtschaftlichen Gebäude neuerer Zeit lässt in künstlerischer Beziehung in den meisten Fällen recht viel zu wünschen übrig. Die Versuche der Baukünstler und der Behörden, auf die Gestaltung neuer Bauten verbessernd einzuwirken, deren Veröffentlichung mustergültiger Neuentwürfe in Anlehnung an das alte Bauernhaus haben keinen Erfolg in grösserem Umfange gehabt. Der Landwirt kann in den weitaus meisten Fällen nicht nach dem Muster des alten Bauernhauses bauen, weil die Verhältnisse, welche dessen Entwickelung veranlassten und förderten, heute nicht mehr gegeben sind. Die grossen Veränderungen in den Lebensgewohnheiten und Vermögensverhältnissen der ländlichen Bevölkerung, insbesondere aber der Mangel an Arbeitskräften ergeben für die Planung landwirtschaftlicher Gebäude wesentlich andere Gesichtspunkte als diejenigen waren, unter denen das alte Bauernhaus entstand. Neben äusserster Ausnutzung des umbauten Raumes und möglichster Verringerung der Kosten ist besonders zu berücksichtigen, dass die zum Betriebe des Anwesens erforderlichen Arbeitsleistungen auf das geringste Mass beschränkt, vor allem hohe Scheunen und Futterböden vermieden werden, damit Getreide und Futter nicht hoch hinauf gebracht zu werden brauchen. Diese Forderungen lassen sich nur erfüllen, indem man flache Dächer aus Holzcement oder Dachpappe anwendet. Mit dem Wegfall der hohen Satteldächer fällt auch das Vorbild des alten Bauernhauses. Es entsteht für die Architekten die Aufgabe, den Eindruck trostloser Öde, den die mit flachen Dächern versehenen landwirtschaftlichen Gebäude heutigestags machen, zu beseitigen und durch einfache Mittel (geschickte Gruppierung, Übersetzen der Obergeschosswände, Verschiedenartigkeit im Material und in der Flächenbehandlung) einen neuen Typus zu schaffen, der den praktischen Forderungen entspricht, aber auch künstlerisch befriedigt. —

Der bemerkenswerte Vortrag schloss mit dem Antrag des Vortragenden Prof. Seitler, zur Lösung der wichtigen Frage einen *Wettbewerb unter den Mitgliedern des Dresdner Architektenvereins* zu veranstalten. Dieser Antrag wurde angenommen. Man darf auf die Ergebnisse des Wettbewerbes gespannt sein.

go

Ein **Abend- und Wander-Museum** wird in Paris geplant; hierüber berichtet das »Centralbl. der Bauverw.«: Das Abend-Museum wird, wie das South-Kensington-Museum in London, bis 10 Uhr abends geöffnet sein und einerseits den Kunsthandwerkern Gelegenheit geben, sich selbstthätig weiter zu bilden, andererseits bei den Handwerkerkreisen in weiterem Sinne durch Anschauung Verständnis für kunstgerechte Gebrauchsgegenstände erwecken. Für die Sammlungen bedarf es nicht teurer und in vollständiger Reihenfolge doch nicht mehr zu beschaffender Originale, es genügen Nachbildungen guter Erzeugnisse alter und neuer Kunst. Um den in dieser Richtung schon genugsam in Anspruch genommenen Staat nicht noch mehr zu belasten, wird von den Fabrikanten in wohlverstandenem eigenen Interesse gefordert, zur Gründung des Museums durch Hergabe ihrer Erzeugnisse beizutragen. Bücher, Photographien und Abbildungen aller Art sollen die Sammlungen ergänzen. Nur für einfache Ausstellungsräume, Lesezimmer und das Personal habe der Staat zu sorgen. Daher soll auch nicht darauf verzichtet werden, von jedem Benutzer ein geringes Eintrittsgeld, etwa einen Sou, zu erheben. Gerade hierfür tritt der Bericht des Ausschusses besonders ein, indem er es als eine durchaus falsche demokratische Ansicht bezeichnet, dass dem Arbeiter alles, was zu seiner Weiterbildung dient, von Staats wegen unentgeltlich, also wesentlich von anderen bezahlt, gegeben werden soll. Der thätige Handwerker verdiene genug, um für sich eine solche kleine Aufwendung zu machen; er werde sich dadurch als Berechtigter fühlen und der Einrichtung selbstthätiges Interesse entgegenbringen. Bezeichnend erscheinen diese Ausführungen, da sie nicht als die Ansicht eines Einzelnen, sondern als die eines französischen parlamentarischen Ausschusses abgegeben sind. — Für das Wander-Museum sollen Sonderausstellungen beschafft werden, die ohne Lücke den Entwickelungsgang ganzer Kunstabschnitte veranschaulichen. Diese sollen mit zugehörigen Schränken in die Provinzen verschickt und an Städte, die selbst keine Museen sich halten können, verliehen werden. Besonders sollen die Städte mit gewerblichen Schulen daraus Vorteil haben; es sollen sich daran für diese und die höheren Schulen Vorträge anschliessen. Wo hierfür geeignete Persönlichkeiten nicht vorhanden sind, sollen von der Centralstelle geeignete junge Fachgelehrte hinausgeschickt werden.

Inhalt. Julius Dalou von K. E. Schmidt. — Neues aus Venedig von A. Wolf. — Vom Meissner Dom; vom Heidelberger Schloss. — Berlin, Kunstgeschichtliche Gesellschaft; Rom, Archäologisches Institut. — Bismarckbrunnen in Breslau. — Raczynski'sche Sammlung; Klinger's Beethoven in Wien; Lehrlingsausstellung in Wien; Wandermuseum in Wien; Luitpoldgruppe in München, Pfaehler-Ausstellung in Frankfurt a. M. — Auktion bei Heberle. — Bauernhaus der Neuzeit; Abend- und Wander-Museum in Paris. — Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 25. 9. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. – Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

HOLLÄNDISCHER BRIEF

Wenn wir die Ergebnisse, welche nach Abschluss meines vorigen Briefes (das heisst nach Anfang Dezember 1901) im holländischen Kunstleben stattgefunden haben, den deutschen Lesern der Kunstchronik in grossen Zügen vorführen wollen, so muss in erster Linie die Ausstellung von Werken des *G. H. Breitner* genannt werden.

Diese Ausstellung, welche im Künstlerverein »Arti et Amicitiae« in Amsterdam stattfand, war geradezu ein Ereignis in der holländischen Kunstwelt, ein Ereignis, ungefähr wie die Maris-Ausstellung im Haag vor einigen Jahren.

Wie bereits früher in dieser Zeitschrift (Nr. 9, 19. Dezember 1901) berichtet ist, waren soviel als möglich alle Gemälde, Zeichnungen u. s. w. aus den verschiedenen Perioden der Entwickelung dieses kaum vierzigjährigen Meisters von nah und fern zusammengebracht, und somit ein Ganzes geschaffen, welches einen unvergesslich schönen und erstaunlichen Eindruck machte.

Es giebt wenige Künstler, welche so vielseitig sind wie gerade Breitner, es giebt auch wenige, welche eine so grossartige Technik und eine so charakteristische Pinselführung haben, wie dieser Maler. In seinen frühen Arbeiten schon zeigt er sein stark persönliches Talent. Damals beschäftigte er sich hauptsächlich mit Pferdestudien. Er machte die Manöver mit und zeichnete und malte Kavallerie und Artillerie in den verschiedensten Momenten und Darstellungen. Wunderbar schöne, kleine Ölstudien z. B., mit einer Schwadron Kavallerie auf der Heide unter düsterem Himmel, die Mannschaft in dunkelblauer Uniform auf den braunen scheckigen Pferden den Befehl zum Angriff abwartend. Dann wieder einen Hügelabhang mit trabenden Ordonnanzen, oder ein grosses Bild mit anstürmender Kavallerie, ein Meisterwerk in Zeichnung und Kolorit, in grossen flotten Zügen und vollster Wahrheitstreue hingemalt.

Stimmungsbilder sind Breitner's Werke, Stimmungsbilder von sonderlich ergreifender Wirkung. Je mehr er in seinen Arbeiten fortschreitet, je reifer seine Kunst wird, desto stimmungsvoller werden seine Bilder. Namentlich die Pferde sind vortrefflich charakterisiert: wie sie wütig traben im Angriff, wie sie müde ausruhen oder ungeduldig warten, wie sie schwere Lasten ziehen oder halb schlafend vor dem Pferdebahnwagen im Regen stehen.

Das Pferd spielt bei Breitner eine grosse Rolle, auch in seinen Arbeiten aus der Zeit, welche man seine zweite Periode nennen könnte. Es sind dieses die Bilder aus dem Amsterdamer Strassenleben, Bilder, welche durch die einfache wahre Wiedergabe des Gegenstandes nicht allein, sondern auch durch die Wahl desselben einen unvergesslichen Eindruck machen. Ein trüber grauer Himmel hängt über den dunklen Häusern an einer Amsterdamer »Gracht«. Es hat eben aufgehört zu schneien. Durch den frischen Schnee, der schon von Fuhrwerk und Fussgängern zertreten und schmutzig geworden ist, ziehen zwei Pferde mit grösster Mühe einen schwer beladenen Wagen fort. Der Fuhrmann geht fröstelnd nebenher, ein paar Dirnen, ärmlich gekleidet, das Halstuch vor den Mund haltend, arbeiten sich mühsam durch Schnee und Wind hindurch. Ein anderes Bild wieder zeigt uns einen trüben, stürmischen Nachmittag. Der Regen peitscht durch die leeren Strassen, welche nur von einigen Droschken belebt sind. Weitere Bilder versetzen uns mitten in die grossen Verkehrsstrassen Amsterdams. Das hervorragendste von diesen ist gewiss die »Paleisstraat« im Schnee, ein Moment auf einer Brücke, wo Fussgänger von verschiedenster Art, sich eilend im täglichen Geschäftsleben, jeder für sich seines Weges gehend, abgebildet sind.

Die Bewegung, das Grossstadttreiben in allen möglichen Momenten hat Breitner darzustellen vermocht, wie vor ihm kein anderer. Und das mit einer Virtuosität der Pinselführung, die einen jedesmal ins Staunen setzt. Die meist unmalerischen Gegenstände werden, von seinem Talent berührt, zu einem Kunstwerk. In letzter Zeit hat Breitner auch viele Interieurstudien gemacht, unter welchen mir namentlich einige Damen in japanischer Tracht aufgefallen sind.

Jedoch für dieses Mal genug von den Werken dieses Malers. Es ist nicht gut möglich (mir wenigstens nicht), ihn denjenigen Leuten zu charakterisieren, welche seine Arbeiten nicht gesehen haben. Deshalb hoffe ich, dass auch in Deutschland bald einmal mehrere von Breitner's Bildern zu einer Gesamtausstellung vereinigt werden mögen.

Kommt es dazu nicht, dann müssen wir uns behelfen mit den Abbildungen, welche in einem demnächst erscheinenden Prachtwerk über Breitner veröffentlicht werden.

* * *

Ungefähr gleichzeitig mit der Breitner-Ausstellung fanden im Haag zwei Kunstausstellungen statt, in »Pulchri Studio« und im »Kunstkring«. Von diesen beiden war die erstgenannte die beste. Die meisten Haager Altmeister waren vertreten. *Bisschop* z. B. mit einem sehr schönen, etwas poetischen Gegenstand aus dem friesischen Leben, eine junge Mutter, welche in ihrem Bette liegt und glückstrahlend zu ihrem Kind hinüberblickt, welches in einer reichkolorierten altfriesischen hölzernen Wiege neben dem Bette steht. Durch die halb geöffneten Fensterladen schlüpft ein Sonnenstrahl ins Zimmer, welcher dem Ganzen eine stimmungsvolle, fröhliche Färbung verleiht.

Josef Israëls hatte gleichfalls ein hervorragendes Bild eingesandt, eine der letzten Arbeiten dieses Malers, welcher trotz seines hohen Alters noch fortwährend den Pinsel führt. Es stellt eine alte Fischersfrau dar, welche eben ihren Kaffee trinken will, der jedoch zu heiss ist, so dass sie durch Blasen ihn abzukühlen sucht. Ein namentlich durch die Farbenstimmung wunderbar wirkendes Bild! Das andere Bild von Israëls, ein Mädchen am Fenster, war nicht so wirkungsvoll. Von *Willem Maris* eine schöne, saftige Landschaft mit Kühen, von *Mesdag* ein Strandbild von den gewöhnlichen Qualitäten dieses Meisters. Und damit haben wir von den älteren Meistern das beste genannt. Die jüngeren zeigten sich meistenteils auf dieser Ausstellung von ihrer schönsten Seite. So z. B. *Haverman* mit einem prachtvollen Mädchenporträt, Velazquez ähnlich behandelt und in warmen Tönen gehalten. Dann *Josselin de Jongh* mit einem Damenbildnis, der junge *Richard Bisschop* mit zwei farbenreichen Kirchenansichten. Auffallend waren auch die beiden Stillleben des *Willem E. Roelfs*, namentlich das mit den Fischen, ein frisches Stück Arbeit, technisch hervorragend und sehr viel für die Zukunft versprechend.

Unter den Landschaftsmalern ist in erster Linie *Gorter* zu nennen, welcher in der letzten Zeit immer grössere Fortschritte macht. Seine gutkomponierten, frisch und breit ausgeführten Baumlandschaften sind mir sehr sympathisch, und namentlich das grosse Bild, welches er hier ausgestellt hatte, zeigt ihn in seiner vollsten Kraft. *Lapidoth* hatte ein sehr fein gemaltes Gartenstück eingesandt. Ein Gartenhaus unter hohen Kastanienbäumen, davor Beete mit Salat, Bohnen u. s. w., ein Bildchen von besonderem Reiz und einer sehr sauberen technischen Ausführung.

Von *Martens*, *Wysmuller*, *Sluyter*, *Akkeringa*, *Arntzenius*, *Bastert* u. s. w. waren keine Bilder ausgestellt, welche diese Maler von einer besonderen Seite zeigen: gute Bilder in ihrer gewohnten Art. Es ist nicht möglich, hier alle guten Sachen zu nennen, aber ich will doch noch auf *Ives Browne's* Arbeiten aufmerksam machen, namentlich auf einen sehr schön gemalten Frauenrücken, wundergut gezeichnet, ausgezeichnet in der Wiedergabe des Lichts, einigermassen an den Franzosen Henner erinnernd.

Und dann noch die Bildhauerwerke von *Dupuis* und *van Wyk*, beide in ihrer Art ziemlich übereinstimmende Talente, von denen jedoch ersterer etwas mehr einen akademischen Zug in seinen Werken hat als der zweite. Dupuis' Violinspielerin war mir von den drei Arbeiten dieses Meisters am sympathischsten, obwohl auch sein »Kuss«, namentlich als Aktstudie vortrefflich heissen kann. Von van Wyk's Arbeiten ist namentlich sein »Bettler« zu nennen.

Die Ausstellung des »Kunstkring« hatte nicht so viele hervorragende Arbeiten aufzuweisen, und war viel kleiner. Ausser den interessanten kunstgewerblichen Arbeiten und den Bildhauerarbeiten von *Dupuis* (unter denen namentlich der wundervolle Bogenschütze und das Porträt des bekannten holländischen Violinspielers Hack zu nennen sind) sind in erster Linie zu nennen die Gemälde von *Floris Verster*, einem der begabtesten holländischen Blumen- und Stilllebenmaler. Ferner Landschaften von *de Bock*, *Wichers* (ein sehr stimmungsvoller, ausserordentlich fein ausgeführter Mondaufgang) und *Henricus*, ein gutes, wenngleich etwas unruhiges Bild von dem jungen Maler *Baisman*, welches durch seine gut gewählten Farben und tadellose Zeichnung auffällt; ein Porträt von dem jungen *Roelofs*, eine Landschaft von *Bodifée* u. s. w.

Ausser diesen Ausstellungen fanden noch eine Sonderausstellung von Arbeiten des *Jan Toorop* (der bekannte holländische »Secessionist« im deutschen Sinne) in Leiden und Rotterdam statt, eine Ausstellung von Gemälden u. s. w. von *Allebé* in Amsterdam u. s. w. Augenblicklich ist im Haag bei Buffa eine Ausstellung von Werken des *V. Bauffe* angefangen und in Amsterdam eine grosse Ausstellung von Werken des bekannten holländischen Radierers und Zeichners *Bauer*. Ein reges Leben also auf dem Gebiet der bildenden Kunst, welche in Holland fortwährend neue und gute Kräfte bildet. Wenn wir auch im allgemeinen von den Ausstellungen den Eindruck bekommen, dass die älteren der lebenden Meister ihren Höhepunkt erreicht haben und wenig Neues bringen, und dass es unter den jüngeren eine ganze Schar giebt, welche, obwohl sie sehr viel versprechen, noch nicht die Höhe ihres Talentes erreicht haben, so kann die holländische Malerschule doch augenblicklich mit einem gewissen Stolz auf einige Grossmeister hinweisen, welche als ebenso viele Sterne am holländischen Kunsthimmel in grösstem Glanze strahlen. Unter diesen nimmt Breitner eine erste Stelle ein als Maler, Bauer eine nicht geringere als Zeichner und Radierer. In meinem nächsten Briefe hoffe ich eingehend etwas über Bauer's Werke zu erzählen.

Rotterdam, im April 1902. *C. B.*

BÜCHERSCHAU

Georg Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des früheren Mittelalters. Mit 101 Lichtdrucken auf 35 Tafeln. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1901. 228 S. gr. 4°.

In der deutschen Forschung auf dem Gebiete der mittelalterlichen Kunst wird das zur Besprechung uns vorliegende Werk einen hervorragenden Platz behaupten. Durch das energische Streben einer Anzahl jüngerer Kunstforscher beginnt die Entwickelung jener grossen Epoche, vorläufig zwar nur in einzelnen Abschnitten zu erhellen. Fast jede neue Arbeit führt uns dem Ziele näher, das abendländische Mittelalter nicht nur, wie vorher, in den allerallgemeinsten Zügen, sondern auch, so weit möglich, im einzelnen, in dem inneren Mechanismus, in den wesentlich bestimmenden Kräften zu begreifen. Man begnügt sich nicht mehr, die aufeinander folgenden Jahrhunderte, die karolingische, die ottonisch-heinricische, die romanische und gotische Periode unterscheiden zu können. Man fordert nunmehr eine möglichst eindringende Erforschung der verschiedenen Kunstschulen mit Rücksicht auf ihre Centralpunkte, ihre Verbreitung, ihre Berührungen und Durchkreuzungen untereinander, ihre Beeinflussungen von aussen her oder von schon vergangenen Epochen. — Die Voraussetzung des erlangten und noch zu erwartenden Erfolges ist vor allem eine seit Waagen und Springer unendlich gewachsene Denkmälerkenntnis und die kritisch strenge Bearbeitung des Materials.

Was die Malerei betrifft, ist es einstweilen vornehmlichst das frühere Mittelalter, die karolingische und ottonisch-heinricische Kunst, welche, nach dem Vorgange Janitschek's und Vöge's, das Interesse dieser Forschung angezogen hat. Auch Swarzenski hat sich einen Stoff aus der letztgenannten, der ersten Blütezeit der deutschen Kunst, gewählt: die Regensburger Miniaturschule des X. und XI. Jahrhunderts. Das von ihm zusammengebrachte Material ist zwar eben für diese Schule nicht sehr reich. Es gehören aber dahin einige der schönsten Prachtwerke der Zeit: das Sakramentar Heinrich's II., der Utacodex und das Perikopenbuch Cim. 15. 713, Cim. 179, alle in der Münchner Staatsbibliothek und alle längst wohl bekannt. Andere Umstände tragen dazu bei, um dieses Interesse noch bedeutend zu erhöhen: der eigentümlich repräsentative Charakter der älteren Bilderhandschriften im auffallenden Gegensatze zu der erzählenden Kunst der gleichzeitigen westdeutschen Schulen, die dogmatisch-scholastische Tendenz, welche die Buchmalerei in Regensburg zu einer Vorläuferin des späteren Mittelalters macht, schliesslich die Selbständigkeit der innerhalb der Schule wirkenden Kräfte und die verschiedenen Einflüsse, welche sich hier geltend machen. Als Ausgangspunkt des Aufschwunges steht der noch (in München) bewahrte, spätkarolingische »codex aureus von St. Emmaram«. Am reinsten entwickelt die Schule ihre Eigentümlichkeit in dem mittelalterlichen, ornamental dekorativen »Flächenstil«, im Gegensatz zu dem nach frühchristlichem Muster modellierenden »Gemäldestil« der westdeutschen Schulen. Von fremden Einflüssen ist der byzantinische der wichtigste, fühlbar wie derselbe ist, sowohl in den Typen als auch in der Stilbehandlung, besonders im Sakramentar Heinrich's II. Der Verfasser betrachtet in der That Regensburg als das erste Einfallsthor für diesen Einfluss; die Aufgabe wurde, nach dem Untergange der Schule, im 12. Jahrhundert von Salzburg übernommen.

Die Blütezeit der Regensburger Schule war kurz. Schon bald nach der Mitte des 11. Jahrhunderts tritt der Verfall ein. Wie Swarzenski den Aufschwung der Schule mit den segensreichen Reformbestrebungen des 10. Jahrhunderts innerhalb der bayrischen Kirche setzt, so sucht er die Ursache des Verfalls in der um die Mitte des folgenden Jahrhunderts siegreich sich verbreitenden, asketisch intoleranten Zeitströmung, welche z. B. in Regensburg in Othloh von St. Emmaram einen Vorkämpfer hatte. Die Traditionen der Schule erloschen vor diesem weltfeindlichen Geist und mit der zunehmenden Impotenz erlagen die Regensburger Illustratoren gegen das Ende des Jahrhunderts dem überhandnehmenden Einfluss einer einheimischen, weit verbreiteten Miniaturschule, welche Swarzenski die bayrische Provinzschule nennt.

Die Darstellung des Verfassers, an und für sich wissenschaftlich trocken und vielleicht unnötig breit, giebt somit vom Anfang bis zum Ende das vielseitige Bild einer sehr bedeutungsvollen künstlerischen Entwickelung, welche wie ein mächtiger Wellenschlag in der Geschichte der mittelalterlichen Kunst erscheint. In wie weit die Ergebnisse Swarzenski's und seine auch gelegentlich über die Miniaturkunst des frühen Mittelalters im allgemeinen ausgesprochenen Ansichten sich als haltbare Errungenschaften der Forschung zeigen werden, kann nicht unsere Aufgabe sein zu entscheiden. Immerhin ist sein Buch ein wertvoller Beitrag zu der Geschichte der deutschen Kunst.

J. J. Tikkanen.

Kunsthistorische Gesellschaft für Photographische Publikationen unter Leitung von *A. Schmarsow, W. v. Oettingen;* Sekretäre: *Dr. Kautzsch, Dr. Pallmann.* Siebenter Jahrgang 1901.

Den 25 Tafeln dieses Jahrgangs kann das gleiche Lob gespendet werden, wie den vorhergehenden Veröffentlichungen. Diesmal handelt es sich sogar zumeist um bisher völlig unbekannte Werke, und zwar von fünf italienischen, drei deutschen und zwei holländischen Meistern. Tritt auch in *Masaccio's* schlecht erhaltener Fresko-Lünette mit der Madonna und zwei anbetenden Engeln in S. Stefano in Empoli der Charakter der Übergangszeit vom Trecento zum Quattrocento stärker hervor als die persönliche Eigenart des Künstlers, so bekunden die Freskenbruchstücke aus der Taufkapelle der Kollegiatkirche daselbst um so besser die Kraft seines Gefühlsausdrucks und die Wucht seiner Körperbildung, namentlich in der Pietà, die den Vergleich mit seiner Dreieinigkeit in S. M. Novella nahelegt. — *Andrea del Castagno's* grosses Kreuzesbild in S. Apollonia zu Florenz, das ein willkommenes Seitenstück in dem soeben von Heinr. Brockhaus in seinen »Forschungen über Florentiner Kunstwerke« veröffentlichten Fresko der Annunziata findet, kommt in der Teilaufnahme zu voller Geltung; seine wenig bekannte Lünette mit dem von zwei Engeln gestützten Christus im Grabe, im Durchgang zum ehemaligen Klosterhof von S. Apollonia, dem jetzigen Militärmagazin, wird mit Recht als grossartiges Hauptwerk seiner reifsten Zeit gepriesen, sowohl wegen der auf vollkommener Beherrschung der Verkürzung beruhenden Raumausfüllung, wie namentlich wegen des bei ihm seltenen, ergreifenden Gefühlsausdrucks. — Die beiden interessanten kleinen Bildchen aus dem Museum Poldi-Pezzoli und dem Museum der Kollegiatkirche von Empoli möchten zunächst doch eher noch allgemein der *Nachfolgerschaft Masaccio's* überlassen, als geradeswegs auf den Namen des jungen Fra Filippo getauft werden, zumal namentlich das letztere wenig zu diesem Künstler passen will. — In den Bemerkungen zu der von einem Strassentabernakel stammenden und nach S. Giov. de'Fiorentini in Rom verbrachten Madonna in Fresko von *Baldassare Peruzzi* wird viel dankenswertes Material für die Jugendgeschichte dieses Künstlers beigezogen. — Sehr interessant sind auch die

zahlreichen Aufnahmen der durchaus nach malerischen Gesichtspunkten komponierten frühen Fresken von *Sodoma* in S. Francesco in Subiaco, über die Schmarsow in den Sitzungsberichten der K. Sächs. Ges. d. Wiss., 14. Nov. 1901, gehandelt hat.

Die *Deutschen* sind vertreten durch zwei Bilder des 15. Jahrhunderts im Schlosse Lichtenstein, einige Tafeln des Meisters von Messkirch ebendaselbst, die mit solchen der Galerie von Donaueschingen zusammen zu gehören scheinen, und den etwas klobigen Sebastiansaltar von Dinkelsbühl, der wohl durch einen in Nürnberg ausgebildeten Künstler um 1520 (eher als um 1530) ausgeführt worden ist. Die beiden *holländischen* Bilder aus der Wende des 15. Jahrhunderts bieten so viel Berührungspunkte, dass sie sehr wohl in der vom Texte angedeuteten Reihenfolge von einem und demselben Künstler geschaffen sein können. — Dem Unternehmen wünschen wir in immer verstärktem Masse die weiteste Verbreitung. *W. v. S.*

Reproductions in Facsimile of Drawings by the old Masters in the Collection of the Earl of Pembroke and Montgomery at Wilton House. With Text by *S. Arthur Strong*. Part III. London, P. & D. Colnaghi, 1901.

Es ist mit Freuden zu begrüssen, dass die noch immer unermesslichen Kunstschätze des englischen Privatbesitzes mehr und mehr durch systematische Publikationen dem Studium bequem zugänglich gemacht werden. Die Firma Braun in Dornach hat eine Serie von Photographien zu veröffentlichen begonnen, die Bilder aus den Galerien Cook, A. Rothschild, Benson, Farrer, Duke of Westminster reproduzieren; die unlängst in den Besitz des Staates übergegangene Wallace-Sammlung, sowie die reichen Galerien des Duke of Wellington, des Duke of Westminster, die Windsorkollektion u. a. sind Gegenstand reich ausgestatteter Sonderpublikationen, die mit ihren Heliogravuren gegenüber den recht mässigen älteren Werken, wie Gower's Historic Galeries of England, einen leichten Stand haben. Ihnen reiht sich das oben angezeigte Lieferungswerk würdig an. Die Zeichnungsammlung des Earl of Pembroke, im Anfang des 18. Jahrhunderts angelegt, genoss stets eines besonderen Ansehens, wenngleich fast niemals etwas aus ihren Beständen in Ausstellungen oder bei anderen Gelegenheiten gezeigt wurde. Die bisher erschienenen zwei Lieferungen rechtfertigen die günstige Meinung von dem Geschmack, den die Gönner Holbein's und van Dyck's ihren Nachfahren als Erbe hinterlassen haben. Besonders reichhaltig sind die oberitalienischen Schulen vertreten, eine Silberstiftskizze *Leonardo's* zum Sforzamonument, eine Federzeichnung *van Dyck's* zu dem Reiterbildnis des Grafen Arenberg in Holnham, einige Rötelstudien *Correggio's*, eine Bisterstudie von *Antonio Pollajuolo* und ein sorgfältig ausgeführter Entwurf zu einem florentiner Marmoraltar seien als pièces de resistance hervorgehoben. In der unlängst ausgegebenen dritten Lieferung finden wir eine nicht ganz einwandfreie Studie zu *Raffael's* Schlüsselübergabe, zwei *Correggio* zugeschriebene Rötelzeichnungen, eine heilige Familie von *Pontormo*, eine Gruppe aus *Sodoma's* Fresko der Vermählung Mariä in San Bernardino zu Siena, einen weiblichen Profilkopf aus dem Schülerkreise *Lionardo's*, eine Kindergruppe von *Duquesnoy* und eine Federzeichnung »Abweisung des Opfers Joseph's«, die der Verfasser des Textes auf die Autorität Sidney Colvins hin dem unlängst seinem wahren Namen *Dirk Vellert* nach bekannt gewordenen Kupferstecher und Glasmaler zuschreibt, dessen Monogramm D. V. bisher auf Dirk van Staren gedeutet wurde.

Der Text, der sich auf kurze Angaben über den Gegenstand der Darstellungen und die Zuschreibung beschränkt, würde durch genaue Mitteilung der Masse, der Wasserzeichen sowie der Herkunft der einzelnen Blätter, soweit sich diese verfolgen lässt, an wissenschaftlicher Brauchbarkeit gewinnen. Auch über die Geschichte der Sammlung könnte der Verfasser vielleicht in einer Schlusslieferung noch wertvolle Aufschlüsse geben. Es würde z. B. interessieren, zu erfahren, ob Thomas Pembroke 1678 mit einem Teil der berühmten Antiken Arundels auch den Grundstock zu dieser reichhaltigen Zeichnungssammlung erworben habe, da über die Schicksale der zum Teil von Hollar radierten Handzeichnungen Arundel's noch immer Unklarheit herrscht.

Schriever. Der Dom zu Osnabrück und seine Kunstschätze. Osnabrück, *F. Schöningh*, 1901. 8° mit sieben Lichtdrucktafeln und vielen Textabbildungen.

Das kleine Schriftchen ist gelegentlich einer Katholikenversammlung in der niedersächsichen Bischofsstadt von einem Domkapitular verfasst und stellt sich die Aufgabe, die Baugeschichte und Altertümer des romanischen Petridomes und seiner reichen Schatzkammer durch Abbildungen und Beschreibungen in weiteren Kreisen bekannt zu machen. Der Text zeugt von einer rührenden, laienhaften Naivität in kunsthistorischen Dingen und legt den Wunsch nahe, dass das belehrende archäologische Handbuch des hannoverischen Provinzialkonservators Reimers unter den Geistlichen des Osnabrücker Sprengels in Zukunft mehr Verbreitung finden möge. Unter den abgebildeten Kirchengeräten und Kunstwerken interessieren der kupferne Taufkessel aus dem 12. Jahrhundert (p. 7), der sogenannte Elfenbeinkamm Karl's des Grossen, einige frühmittelalterliche Elfenbeinreliquiare, zwei gotische Silberschreine und insbesondere die in Silber getriebene Madonnenstatuette, die nicht, wie der Verfasser (p. 107ff.) mit komischer Umständlichkeit auseinandersetzt »teils romanisch, teils gotisch« ist, vielmehr als eine künstlerisch wertvolle Arbeit aus dem Anfang des 15. Jahrhundert gelten muss, während die beiden silbernen Apostelfiguren des Petrus und Paulus einer etwas vorgeschritteneren Epoche desselben Jahrhunderts angehören (p. 103f.). Ferner ein sehr reicher Abendmahlskelch von Engelbert Hofftege — aurifaber de Cosvldyge — (1469), der zierliche Tenebrenleuchter (15. Jahrhundert, p. 123) und zahlreiche Textilarbeiten.

Die Freude an diesen Schätzen darf man sich nicht trüben lassen durch das Gefühl der Beschämung, dass in Deutschland, wo zur Zeit so pathetisch von der »Kunsterziehung des Volkes« peroriert wird, derartige Kostbarkeiten der Fürsorge von Geistlichen anvertraut sind, deren kunstgeschichtliche Kenntnisse leider gar keine Gewähr dafür bieten, dass das Wertvolle als solches erkannt und auch in kunstpädagogischem Sinne nutzbar gemacht wird. Wenn der Verfasser in seinem Vorwort sagt, dass die Kunstschätze des Osnabrücker Doms »wohl geeignet sind, eine Bildungsschule im kleinen für das Kunststudium abzugeben und dieses Studium anzuregen«, so hat er durchaus recht. Aber sein Text giebt bei aller Liebe und Ehrfurcht, mit der er von den Kunstwerken spricht — leider den Beweis, dass das Studium dieser Dinge auch bei den am ehesten dazu Berufenen noch ein frommer Wunsch für die Zukunft ist.

Alfred Lehmann, Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1901, mit 72 Abbildungen.

Im Vorwort des Buches teilt der Verfasser mit, dass es einen wesentlich erweiterten und berichtigten Abdruck einer der philosophischen Fakultät zu Heidelberg vorgelegten Doktordissertation darstellt. Dies Vorwort, wie auch die 14 Seiten umfassende Einleitung beweisen ohnedies die starke Einwirkung, die der Lehrer der Kunstgeschichte an der Carolo-Ruperta auf seinen Hörerkreis ausübt. Sie sind

klangvoll, weitschrittig, von lebhafter nationaler Empfindung durchweht, aber ihnen mangelt gelegentlich plastische Kraft und Konzentration. Dem Bedürfnis, sich über deutsche Art auszusprechen, hat der Verfasser doch wohl allzuwillig nachgegeben. Man glaubt die Begeisterung später Jugendlichkeit herauszufühlen; das Bewusstsein der Pflicht, sich zugleich als gewissenhafter Forscher zu legitimieren, giebt den darauf folgenden Ausführungen, dem eigentlichen Kern des Buches, gelegentlich etwas Katzenjämmerlich-unfreies.

Der Verfasser durchwandert die deutsche Malerei des 15. Jahrhunderts auf ihren vielfach labyrinthischen Wegen, mit dem Ariadnefaden in der Hand, der an den Begriff »Bildnis« nicht allzufest angeknüpft ist. Ernste Arbeitsstimmung wechselt dabei oft mit ästhetischem Erholungsbedürfnis. Dem guten Willen, des Stoffes Herr zu werden, tritt immer wieder die Neigung in den Weg, noch einiges mehr zu sagen, als zur Zeit notwendig und möglich.

Dieses Ringen mit einer Aufgabe, zu der ihn wirkliche Liebe treibt, beeinträchtigt einigermassen den Genuss der Lektüre. Mangelt der Darstellung Knappheit, Übersichtlichkeit und Klarheit, kurz, jene Haltung, die einer litterarischen Leistung künstlerisches Gepräge verleiht, so verfolgt man doch mit aufrichtiger Teilnahme die Bemühungen, sich durch ein Dickicht von zum Teil recht widerspenstigen Schlingpflanzen durchzuschlagen.

Ein reiches Material wird zusammengetragen, das für die Geschichte der deutschen Malerei im 15. Jahrhundert fast noch mehr Ausbeute liefert, als für das Porträt.

Der erste Teil des Buches giebt eine Art Vorgeschichte des Bildnisses in der Buch- und Wandmalerei, der Plastik und den graphischen Künsten. Bei der Sorgfalt, mit der der Verfasser allen Spuren nachgeht, überrascht es, unter den Bildnisstechern des 15. Jahrhunderts Israel von Meckenem zu vermissen, der in dem bezeichneten Doppelporträt seiner selbst und seiner Gattin wohl zuerst dem Kupferstich ein Gebiet erschlossen hat, auf dem dieser später so erfolgreich sich behaupten sollte.

Dann folgt eine lokale Gruppierung des Denkmälervorrats der Tafelmalerei im 15. Jahrhundert. Hier hätte Schwaben — wenn dem Verfasser das inzwischen bekannt gewordene Altarwerk Multscher's in Berlin mit seinen individuellen Köpfen bereits vorgelegen — noch weit entschiedener herangezogen werden müssen. Freilich spaltet sich der Weg der Untersuchung allzu vielfältig, wenn man individuelle Bildung von Gesichtszügen, wie der Verfasser thut (s. Einleitung p. V) bereits als Porträtabsicht deutet. In diesem Sinne müsste man statt von einer Geschichte des Bildnisses von einer Geschichte der Physiognomie in der älterern deutschen Malerei sprechen, eine Erweiterung der Aufgabe, die neue Ziele aufstellt und breitere Grundlagen verlangt, aber an sich systematisch angelegten Köpfen viel Vergnügen bereiten dürfte.

Im dritten Teil des Buches wird die allmähliche Loslösung des Porträts im modernen Wortsinn vom Grabmal, Stifterbildnis und Assistenzbild geschildert, schliesslich dann in einem Rück- und Ausblick (p. 245ff.) das Facit der Untersuchung gezogen.

Überall möchte man zunächst zurechtrücken und kürzen, und dennoch stösst der Leser immer wieder auf Bemerkungen und Beobachtungen, die man solcher Kürzung nur ungern zum Opfer brächte. Sicherlich wird, wenn einmal die Hauptlinien feststehen, hier so manches zu finden sein, das als Bestätigung oder Korrektur willkommen ist. Diese Linien aber zu ziehen, ist dem Verfasser noch nicht gelungen. Trotzdem wird jeder, der sich mit den durch dies Werk in Fluss gebrachten Fragen und Problemen beschäftigt, gern anerkennen, dass die schwere Arbeit in Alfred Lehmann einen begeisterten und deshalb auch zur Nachfolge begeisternden Förderer gefunden hat. *L. K.*

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Von der Engelsburg. In einer Studie im Märzheft der »Rivista di Artigleria e Genio«, an einer für kunstgeschichtliche Interessen also etwas abgelegenen Stelle, fasst der Leiter der Ausgrabungen und Wiederherstellungsarbeiten an der Engelsburg, Major Borgatti, die bisherigen Ergebnisse der Arbeiten zusammen, indem er zugleich seine bekannte wertvolle Monographie über das Baudenkmal dreier Zeitalter in Einzelheiten berichtigt. Klare und lichtvolle Abbildungs- und Plantafeln erhöhen den Wert der Studie. Nur das Wichtigste aus ihr sei hervorgehoben. Zwischen Kastell und Fluss sind jetzt sechzehn der römischen Grabkammern freigelegt, welche radienförmig an das eigentliche Hadriansgrabmal sich anschlossen. Es spricht alles dafür, dass weitere Ausgrabungen auch auf den anderen Fronten die entsprechenden Kammern freilegen werden. In Bezug auf die Anordnung der Inschriften für diese Grabkammern, die uns das Mittelalter überliefert hat, tritt Borgatti der Anschauung von Hülsen[1]) entgegen, der sie an dem Sockel des Grabmals unterbringen möchte. Borgatti weist ihnen an der Aussenseite des quadratischen Unterbaues entsprechend der Lage der Grabkammern Plätze an, und findet so auch für die uns nicht im Wortlaut überlieferten Inschriften bis auf die Verwandten Caracalla's und Geta's herab Platz. Auch in Bezug auf den oberen Abschluss des Denkmals durch eine mit Bäumen bepflanzte Erddecke — wie bereits berichtet, sind bedeutende Massen Erde in bisher unzugänglichen Räumen des Kastells aufgefunden worden — deren Krönung dann wiederum ein viereckiger (nicht runder), gemauerter Aufbau bildete, bleibt Borgatti Hülsen gegenüber bei seiner Ansicht; in Bezug auf letztere Frage weist er auf die Fülle mittelalterlicher Abbildungen hin, andererseits auf die viereckige Form des heutigen abschliessenden Baues, des Torrone Borgia, der nichts anderes sei als jener antike krönende Bau, allerdings angestrichen und vielfach geflickt. Eine Rekonstruktionsabbildung erläutert Borgatti's Anschauungen und liefert also das neueste bildliche Material zu der alten Streitfrage der äusseren Erscheinung des Hadriansmausoleums. Die Abbildungen geben auch das wiederaufgefundene Stück eines Relieffrieses mit Bucranien und Gewinden. Da es leicht cylindrisch geformt ist, muss es der Schmuck des runden Grabmalkerns gewesen sein, wie ihm einen solchen intuitiv auch Filarete auf seiner Darstellung des Mausoleums an den Bronzethüren von St. Peter gegeben hat.

Für die mittelalterliche Geschichte des Baues haben die Arbeiten bisher nur wenig zu Tage gefördert. Immerhin ist über die Geschichte der einen vorderen Bastion, S. Giovanni, Klarheit gewonnen: Der Bau Urban's VIII. erhob sich auf einem Turm Nicolaus' V., dessen wohlerhaltenes Wappen sich gefunden hat, dieser Turm wieder auf römischem Mauerwerk.

Über die Befreiung des Gesamtbaues von störenden modernen Anbauten, die Erschliessung und Restauration der inneren Räume der Papstfestung, die Anlage einer Sammlung von Waffen und von Dokumenten und Abbildungen zur Geschichte der Burg ist in den Nr. 14 u. 26 des vorigen Jahrganges, in Nr. 8 des jetzigen und in Nr. 4 der »Zeitschrift für bildende Kunst« berichtet worden.

v. Gr.

1) Jahresbericht über neue Funde und Forschungen zur Topographie der Stadt Rom 1889–90.

VOM KUNSTMARKT

Rom. *Verkauf der Sammlung Guidi im Palazzo Borghese.* Die Kunstschätze, welche in den letzten Apriltagen zu verhältnismässig hohen Preisen versteigert wurden, sind grossenteils ins Ausland gegangen. Allerdings ist das Jugendbild Botticelli's überhaupt nicht verkauft worden. Man verlangte von jedem Bietenden eine Kaution von 25000 Frcs. und setzte das niedrigste Gebot auf 100000 Frcs. — Bedingungen, welche selbst für ein Werk Botticelli's doch einigermassen harte zu nennen sind. Dagegen ist das nächstbeste Bild der Sammlung, eine Santa Conversazione von Vincenzo Catena, Italien erhalten geblieben. Die Direktion der Römischen Nationalgalerie hatte das Glück, das guterhaltene, wenn auch in der Färbung etwas matte Bild für den ausserordentlich geringen Preis von 8000 Lire zu erstehen. Für einen zweifelhaften Canaletto wurde der fabelhafte Preis von 19000 Frcs. gezahlt; er ist nach Amerika gegangen, wie auch das herrliche Weihwasserbecken, ein Werk des späteren Cinquecento, welches für 26000 Frcs. verkauft worden ist. Drei dem Begarelli zugeschriebene Terrakotten gingen nach Frankreich für 21000 Frcs.; eine Krönung Maria's von Bertucci wurde nach Wien für 18000 Frcs. verkauft; ein Jünglingporträt, welches allerdings sehr mit Unrecht Bartolomeo Veneto genannt wurde, erzielte nur 2000 Frcs. Das Berliner Museum hat eine Zeichnung Rembrandt's und eine Anzahl Plaketten gekauft; zwei Papstringe (Pius' II. und Paul's II.) sind, wie es scheint, in Italien geblieben. *E. St.*

VERMISCHTES

Von der kgl. Porzellan-Manufaktur zu Meissen. Im kgl. sächsischen Staatshaushaltsvoranschlag für 1902/3 ist eine sehr sonderbare Auslassung über den Erfolg der Pariser Weltausstellung für die Manufaktur enthalten. Sie ist veranlasst worden durch eine Anfrage der Finanzdeputation A der zweiten Kammer, welche darüber Aufschluss verlangte. Die Mitteilung, welche wahrscheinlich von der gegenwärtigen Direktion der Manufaktur ausgeht, hat folgenden Inhalt: Die von der königlichen Porzellanmanufaktur zu Meissen in den letzten zehn Jahren beschickten fünf Ausstellungen (1893 Chicago, 1897 Dresden und Leipzig, 1898 Dresden und 1900 Paris) haben nicht nur direkt bedeutende und schwer wieder einzubringende Ausgaben verursacht, sondern auch mittelbar dem Betriebe, wie dem Geschäfte Störungen gebracht, welche sich noch Jahre lang unangenehm fühlbar machen werden, ohne dass bis jetzt die davon erhoffte Steigerung des Absatzes wahrnehmbar geworden wäre. Es ist daher zur Wiederherstellung des Gleichgewichts zwischen Produktion und Absatz dringend zu wünschen, dass die Notwendigkeit, eine Weltausstellung zu beschicken, in einer längeren Reihe von Jahren nicht wieder an die kgl. Porzellanmanufaktur herantrete. Was aber die Beteiligung derselben an kleineren Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen, Bazaren und dergleichen Veranstaltungen anlangt, bei denen es sich nicht um die Erhaltung des Weltrufes der kgl. Porzellanmanufaktur zu Meissen, sondern hauptsächlich um Unterstützung und Ausschmückung der betreffenden Veranstaltungen handelt, dürfte nach Ansicht der Deputation der Regierung zu empfehlen sein, sich nicht ausschliesslich nach dem Verhalten der Konkurrenzfabriken in Sèvres und Berlin zu richten, sondern im Hinblick auf die bisherigen Erfahrungen in jedem einzelnen Falle besonders zu erwägen, ob eine Beschickung den Interessen der kgl. Porzellanmanufaktur wirklich entspricht oder nicht. Als *sicher erwiesen* (!) ist es anzusehen, dass der aus der Beschickung von Ausstellungen der kgl. Porzellanmanufaktur erwachsene Nutzen in keinem Verhältnis zu den ganz unverhältnismässig hohen, durch solche Ausstellungen bedingten Unkosten steht. Für die Pariser Ausstellung hat die im Voretat veranschlagte Summe von 50000 M. nicht genügt; die wirklichen Ausgaben dafür betrugen vielmehr 93265 M. 75 Pf., denen nur eine Einnahme, bestehend aus dem Reinerlös der verkauften Waren, von 123900 M. 90 Pf. gegenübersteht. Es haben hiernach die hohen Ausstellungskosten in keiner Weise durch die Verkäufe an Waren einen entprechenden Ausgleich gefunden. Unberücksichtigt bleibt hierbei noch der Umstand, dass die äusserst wertvollen Ausstellungsgegenstände wohl noch lange Jahre das Warenlager der Porzellanmanufaktur beschweren werden, da solche teure Kunstprodukte dort nur sehr vereinzelt an den Mann gebracht werden können. Ausserdem aber haben Beschädigungen an den ausgestellten Gegenständen mehrfach kostspielige Reparaturen und Wiederherrichtungskosten verursacht. Die Pariser Ausstellung der kgl. Porzellanmanufaktur, die leider, ganz entgegen der ursprünglich von dem deutschen Herrn Reichskommissar gegebenen Zusage, doch schliesslich an Platzmangel zu leiden hatte, so dass ein grosser Teil von Ausstellungsgegenständen gar nicht vorgeführt werden konnte, hatte sich von Anfang bis zu Ende des lebhaftesten Interesses und der Sympathie des die Ausstellung besuchenden internationalen Publikums zu erfreuen, und hierin dürfte gewiss ein moralischer Erfolg zu erblicken sein. Dieser Umstand bietet auch noch den Beweis, dass das Weltpublikum noch immer an den Formen festhält, die bei der Meissner Porzellanmanufaktur von alters her den höchsten Ausdruck keramischer Kunst und ihre höchste Blüte bedeutet haben. Die Zusammenstellung der Verkäufe ergiebt, dass in 77 Fällen vom Hundert das kaufende Publikum dem alten Meissner Stile den Vorzug gegeben hat und nur in 23 Fällen vom Hundert die modernen Erzeugnisse gekauft wurden. Durch diese Thatsache wird wohl am besten die zumeist von deutscher Seite mehrfach geübte ungünstige Kritik über die ausgestellten Gegenstände der kgl. Porzellanmanufaktur widerlegt (!), eine Kritik, die lediglich in Einseitigkeit und Voreingenommenheit für die moderne Richtung (!) ihren Ausgangspunkt haben dürfte. Die Jury der Pariser Weltausstellung erkannte der kgl. Porzellanmanufaktur die höchste Auszeichnung, den Grand Prix, zu und ausserdem haben noch Herr Malereiassistent *Grust* und Herr Maler *Hentschel* die *silberne Medaille* erhalten, während der damalige Direktor, Herr Geh. Bergrat Brunnemann, vom Präsidenten der französischen Republik in Anerkennung der Leistungen der kgl. Porzellanmanufaktur für die Pariser Weltausstellung mit dem Offizierskreuz der Ehrenlegion ausgezeichnet wurde. So wird immerhin die Pariser Weltausstellung ein glänzendes Blatt in der Geschichte der kgl. Porzellanmanufaktur zu Meissen bilden und deren altes Renommee aufs neue gekräftigt und bestätigt in alle Lande getragen werden.

Erstaunlich ist, dass die zweite Kammer über diesen mehr als erstaunlichen Bericht hinweggegangen ist, ohne auch nur ein Wort zu verlieren. Denn grosse kaufmännische Weisheit und eine weitschauende Geschäftspolitik kann man diesem Bericht wahrhaftig nicht nachsagen. Man wird nicht fehlgehen, wenn man zunächst sagt, dieser Bericht sei von Gegnern des modernen Stils geschrieben oder beeinflusst. Denn sonst würde doch wohl hervorgehoben sein, dass die einzigen Künstlermedaillen, die in Paris an die Meissner Manufaktur erteilt worden sind, gerade denjenigen beiden Künstlern zugefallen sind, die in der Manufaktur den modernen Stil vertreten, nämlich Grust und Hentschel, während die Vertreter der älteren Richtung leer ausgegangen sind. Ausserdem ist der Bericht

auch noch insofern tendenziös, als er gar nicht angiebt, mit welchem Anteil der Altmeissner und mit welchem Anteil der moderne Stil unter den Ausstellungsgegenständen der Manufaktur vertreten war. Jeder Besucher der Ausstellung aber wird sich erinnern, dass die moderne Abteilung nur einen geringen Bruchteil der Gesamtmasse der Ausstellungsgegenstände ausmachte. Und dabei kam auf diese moderne Abteilung fast ein volles Viertel der gesamten Verkäufe (27 Prozent). Jeder kaufmännisch Geschulte wird das wohl einen bedeutsamen Erfolg des modernen Stils der Manufaktur nennen, wenn ein neu eingeführter Geschäftszweig bei der ersten Verkaufsgelegenheit sogleich den vierten Teil des gesamten Erfolgs an sich reisst. Und dabei muss auch noch gesagt werden, dass die Werke der Manufaktur in Paris keineswegs etwa mit glänzendem Geschick aufgestellt waren, sondern in ihrer zusammengedrängten Aufstellung ziemlich unerfreulich wirkten. Wenn die Leitung der königlichen Porzellanmanufaktur meint, mit den Erfolgen der Pariser Weltausstellung unzufrieden sein zu sollen, so möge sie einen grossen Teil der Schuld auch den Künstlern zuweisen, welche die Anordnung geschaffen haben.

Was die Tadler der Meissner Manufaktur angeht, so finden sich darunter Männer, wie Geh. Rat Julius Lessing, der Direktor des Berliner Kunstgewerbemuseums und Dr. Graul, Direktor des Leipziger Grassi-Museums. Man wird diesen sicherlich nicht »Einseitigkeit und Voreingenommenheit für die moderne Richtung« nachsagen können, wenngleich wir zugeben wollen, dass der unmotiviert strenge Tadel des Schaffens der Manufaktur, der von einer anderen Seite ausging, nicht rein sachlich gewesen sein mag. Im übrigen aber sollte die Leitung der königlichen Porzellanmanufaktur doch bedenken, dass ihr gerade die Aufnahme des modernen Stils von vielen Seiten Lob und Anerkennung eingetragen hat, und es muss als eine That weitschauender Kunst- und Geschäftspolitik des früheren Leiters der königlichen Porzellanmanufaktur Geh. Bergrat Brunnemann bezeichnet werden, dass er dem modernen Stil in Meissen Eingang verschaffte. Das erweist der grosse Verkaufserfolg der ersten Ausstellung (23 Prozent) und das wird die Zukunft noch viel mehr beweisen. Denn die Zukunft gehört in der Kunst nicht den Nachahmern und Verwertern des Alten, sie gehört den Schöpfern, den selbständig schaffenden Künstlern. Wollte die Meissner Manufaktur den modernen Stil in ihrem Betrieb zurückdrängen, so würde das eine unverzeihliche Kurzsichtigkeit und eine Voreingenommenheit für den nachahmenden Historismus bedeuten, die sich später geschäftlich bitter rächen würden. Es ist ganz gerechtfertigt, dass ein Unternehmen, das dem Staate Gewinn bringen soll, den alten Stil, so lange er noch sein Publikum findet, weiter pflegt, aber das eine schliesst doch das andere nicht aus, und ein weitschauender Geschäftsmann muss auch an die Zukunft denken. Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, dass auch die Wertschätzung des Altmeissner Stils bedenklich zurückgegangen ist: denn während noch 1889 der Reingewinn fast eine halbe Million Mark betrug, ist er im Laufe der Jahre auf 160—170000 Mark gesunken. Die Manufaktur hat also allen Grund, im Stil und im Absatz ihrer Waren neue Wege zu suchen. Wir halten es darum für unklug, dass die Meissner Manufaktur sich von der Turiner Ausstellung ferngehalten hat. Sie hätte dort zeigen sollen, welche Fortschritte sie im modernen Stil seit der Pariser Ausstellung gemacht hat, und wir sind überzeugt, dass die Herren Grust und Hentschel auch in Turin wieder Ehre eingelegt hätten, aber freilich, die haben keine entscheidende Stimme im Rate der Manufaktur. Es ist dabei durchaus kurzsichtig, wenn ein Aussteller gleich nach einer Ausstellung den Gewinn, den sie ihm gebracht hat, bar auf dem Tische liegen sehen will. Wir betrachten es schon als einen Gewinn der Ausstellungen, dass die Erträgnisse der Manufaktur seit der Einführung des modernen Stils nicht zurückgegangen sind.

Der Nettoerlös für Porzellanwaren betrug, wie schliesslich noch erwähnt sein mag, für das Jahr 1898: 1413200 M., 1899: 1388078 M., 1900: 1413290 M., für 1902 ist er in Anbetracht der schlechten Zeiten mit 1400000 M. eingestellt; die Gesamteinnahmen sind im Voranschlag mit 1468500 M., die Ausgaben mit 1298900 M. beziffert, so dass ein Gewinn von rund 170000 M. erwartet wird. *ao*

Rom. Vor wenigen Wochen langte in Rom ein Gelehrter aus Australien an, welcher von seiner Regierung als Vertreter zum historischen Kongress abgesandt worden war und gleichzeitig eine kleine Bibliothek neuester australischer Publikationen mit sich führte als Geschenk für die Präsidentschaft des Kongresses. Er fand in Rom niemand, der ihm seine Bücher abnahm und niemand, der ihm sagen konnte, warum der Kongress nicht zu stande gekommen und wann und ob er überhaupt stattfinden würde. An diesen Vorfall hat der Präfekt der Staatsbibliothek in Rom, Domenico Gnoli, eine kurze Betrachtung geknüpft, die am 21. April gelegentlich des Natale di Roma erschien. Die Ausführungen des verdienstvollen Gelehrten verdienen auch im Auslande Beachtung, weil sie uns zeigen, wie schmerzlich hier von allen Gutgesinnten die wenig beneidenswerte Rolle nachempfunden wird, die Italien soeben angesichts der civilisierten Welt gespielt hat. Gnoli schätzt gewiss mit Recht den positiven Wert von Kongressen für die Kultur der Menschheit nicht sehr hoch ein, aber wir alle werden mit ihm beklagen, dass die wissenschaftlichen Arbeiten und Veranstaltungen, für welche der Kongress die Anregung geboten hatte, ins Stocken geraten sind. Auch unter diesen war die Ausstellung aller Stadtpläne Roms, für welche Gnoli selbst den Katalog bearbeitete, gewiss die bedeutungsvollste. Auch diese ist suspendiert worden wie alles übrige, und es mögen wieder Jahre vergehen, ehe diese einzigartige Sammlung den Freunden und Forschern der ewigen Stadt zugänglich werden wird. Auch darin wird man endlich dem Verfasser nur zustimmen können, dass er, was die Zukunft des Kongresses betrifft, ein entschiedenes Nein oder Ja verlangt. Denn zur Zeit sind wir noch immer im Ungewissen, ob der Kongress nur aufgeschoben oder aufgehoben ist. *E. St.*

Corpus Nummorum Italiae. Über den Fortgang dieses von der Società Italiana di Numismatica geplanten grossen Werkes, das in etwa 10 Bänden insgesamt etwa 60000 italienische Münzen, einschliesslich der von Päpsten und Kardinallegaten in Avignon und Carpentras geprägten Stücke, beschreiben und zum grossen Teil abbilden soll, erfährt man, dass die vor einigen Jahren erfolgte Übernahme des Protektorats durch den König Viktor Emanuel von günstigstem Einfluss auf das Unternehmen gewesen ist. Der König ist bekanntlich der Besitzer der grössten etwa 50000 Stücke umfassenden Münzensammlung der Welt, die Katalogisierung seiner Sammlung, die unter seiner thätigen Aufsicht und Anteilnahme früher durch den Professor Zuppi, nach dessen Tode durch den Oberst Ruggero erfolgt, kommt dem Corpus Nummorum unmittelbar zu Gute, ebenso die Beziehungen des königlichen Sammlers zu den Museen von Berlin, Wien und Petersburg und der Bibliothek von Paris, die viele italienische Münzen beherbergen; denn der König benutzt sie zur Erledigung der von der Società di Numismatica aufgestellten etwa 2000 Fragezettel. Erwähnt sei noch, dass auch die Königin Elena lebhaftes Interesse für Münzen hegt und im Besitz einer Sammlung slavischer Münzen ist. *v. Gr.*

Inhalt: Holländischer Brief. -- Swarzenski, Regensburger Buchmalerei; Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen; Drawings by the old Masters in the Collection Pembroke; Schriever, Der Dom zu Osnabrück; Lehmann, Bildnis bei den altdeutschen Meistern. -- Von der Engelsburg. — Rom, Auktion Guidi. -- Von der Meissner Manufaktur; Nochmals der historische Kongress; Corpus Nummorum Italiae. -- Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.*, *G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 26. 22. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DER SALON DER SOCIÉTÉ NATIONALE

Wie alljährlich seit ihrem nunmehr dreizehnjährigen Bestehen hat die Société nationale die Thore ihres sogenannten Salons eine gute Woche vor der älteren Société des artistes français eröffnet. Beide Gesellschaften stellen seit der letzten Weltausstellung im Grossen Kunstpalaste aus, der zwischen der Seine und den breiten Strassen der Champs Elysées, Nicolas II. und Antin sein verzwicktes Dasein fristet. Dieser Palast besteht äusserlich aus zwei Fassaden, deren mächtigste an der Avenue Nicolas' II. liegt, während die bescheidenere und hübschere der Avenue d'Antin zugekehrt ist. Innerlich besteht der Bau aus einem hohen und sehr unschönen Glasbau, der nicht den geringsten organischen oder ästhetischen Zusammenhang mit der zu ihm führenden Fassade an der Avenue Nicolas' hat, und der in zwei Stockwerken von umlaufenden Sälen eingeschlossen wird, und aus einem weit hübscheren und kleineren Kuppelbau, dem die Fassade der Avenue d'Antin zugehört und der für sich allein ein abgeschlossenes Ganzes bildet, nur durch leicht abzusperrende Thüröffnungen mit dem grossen Glaskasten verbunden. In dem Glaskasten und seinen umlaufenden Galerien haust die Société des artistes français, die mehr Mitglieder hat als ihre Nachbarin, und bei der ausserdem die allermeisten französischen Historienmaler ihre Kilometerbilder ausstellen, so dass die Leute mehr Platz nötig haben als ihre Kollegen von der Société nationale.

Die Société nationale bewohnt den an der Avenue d'Antin gelegenen kleineren Flügel des Gesamtpalastes und hat hier hinreichend Platz für ihre Ausstellung. Nur der Skulpturenraum ist sehr beschränkt, denn er besteht nur aus dem runden Raume unter der Kuppel und aus einer anstossenden Gartenecke des grossen Glaskastens, den die ältere Gesellschaft grossmütig abgegeben hat. Indessen hat die Société nationale, deren populärer Name immer noch nach dem früheren Orte ihrer Ausstellungen Salon du Champ de Mars ist, niemals viel Platz für ihre Bildhauer beansprucht. Während sie in der Malerei von Anfang an die Führung übernahm, begnügte sie sich in der Skulptur mit einer bescheideneren Rolle. Von den bekannten französischen Bildhauern gehören ihr allerdings einige der grössten an, aber sie beschicken die Ausstellung nur sehr unregelmässig: Rodin ist immer da, aber er hat die Gewohnheit angenommen, uns die nämliche Arbeit mehrere Jahre hintereinander zu zeigen: einmal als unfertige Skizze, dann etwas ausgeführter, dann in Marmor punktiert und schliesslich endgültig vollendet. Der soeben verstorbene Dalou liess sich nur alle paar Jahre sehen, ebenso rar machte sich Bartholomé, der Schöpfer des Totenmales auf dem Friedhofe des Père Lachaise, und die anderen Bildhauer des Champ de Mars, Charpentier und Carabin, brauchen nicht viel Platz, da sie im allgemeinen nur Werke kleinen Massstabes schaffen.

In diesem Jahre ist die Abwesenheit der monumentalen Bildhauerkunst auffallender als je. Darüber werden wir kaum eine Thräne weinen, um so weniger als die Liebhaber von langweiligen Statuen und banalen Denkmälern ohne Zweifel im Salon der älteren Gesellschaft jede Befriedigung finden werden. In der Société nationale giebt es heuer nur eine einzige dieser uninteressanten Statuen, deren Urheber wir ungenannt lassen können. Rodin hat die Büste Victor Hugo's gesandt, keine jener herrlichen Arbeiten, die wie die Büsten von Jean Paul Laurens, Dalou und Antonin Proust an die schönsten Meisterwerke der italienischen Renaissance erinnern, sondern wie der Balzac Rodin's ein Versuch, den Charakter und die Seele des Modells plastisch darzustellen, ohne Rücksicht auf etwaige Abnormitäten der Form. Es ist diesen Arbeiten gegenüber ungemein schwer, sich mit Bestimmtheit zu äussern. Ein Meister wie Rodin kann nichts Uninteressantes oder Schlechtes machen, das steht fest, aber ob die Skulptur überhaupt das geben kann, was Rodin durch sie erreichen möchte, ist eine Frage, deren endgültige Beantwortung wohl der Nachwelt aufgehoben ist. Mit Recht oder Unrecht verlangen wir — abgesehen von dem enthusiastischen Häuflein, das alle Arbeiten Rodin's so ungestüm und bedingungslos anbetet, dass man oft versucht ist, an seiner Aufrichtigkeit zu zweifeln — heutzutage noch bestimmte und klare Formen von der Plastik, und es scheint uns diesem Kunstgebiete versagt, mit den Ausdrucksmitteln der Maler zu rechnen, solange sie nicht die Farbe zur Hilfe nehmen. Die Kleinskulptur ist in der Société nationale sehr gut vertreten: Carabin hat zwei Statuen aus Birnenholz, dessen warmer, weicher Ton sich ausserordentlich zur Wiedergabe des menschlichen Fleisches eignet, ausgestellt. Die eine dieser Statuen stellt das »Leiden« in Gestalt einer abgehärmten, mageren alten Frau dar, die andere, »Der Genuss«, ist ein vollblütiges, saftstrotzendes junges Weib, beide ungemein lebendig aufgefasst und mit jenem intimen Verständnis für die Materie ausgeführt, welches alle Arbeiten Carabin's auszeichnet. Von den Pariser Tänzerinnen, die ihm bisher die Vorlagen für seine graziösen, lebensprühenden Bronzestatuetten gaben, hat sich der Künstler in diesem Jahre zu den Bewohnern der Bretagne gewandt und einen sitzenden Dudelsackpfeifer, ein tanzendes Paar und eine Tanzkette von vier Personen geschaffen, ganz vorzüglich charakterisiert und in jeder Beziehung seinen bekannten früheren Statuetten ebenbürtig. Andere sehr gute und interessante Kleinskulpturen sind die Pariserinnen in Strassentoilette von

Dejean, die an Trubetzkoi erinnernden Jahrmarktschreier, Arbeiter und wimmelnden Mengen von der Strasse und vom Künstlerballe der Quat-z-arts von der Russin Julie Swirsky, die sich damit sehr vorteilhaft im Salon einführt, die Bettler und Arbeitslosen von dem Deutschen Bernhard Hötger, ebenfalls einem neuen Ankömmling, der stark von Rodin beeinflusst ist, die Steinbrucharbeiter von dem Belgier Charlier und die kleinen berittenen Indianer und Buren von dem Amerikaner Borglum.

In den oberen, der Malerei übergebenen Räumen merkt man, dass der Geist des verstorbenen Meisters Puvis de Chavannes kräftig weiterlebt. Auburtin, Frl. d'Anethan, Bouvet, Menu und andere haben dekorative Gemälde gesandt, die in der Art des Meisters alle Nebendinge verschweigen, nur die Hauptsachen mit möglichster Einfachheit wiedergeben und sich einer flachen und matten Tonalität befleissigen. Indessen reicht nur Auburtin in seiner dem »Sommer« des Pariser Rathauses nahe verwandten Flusslandschaft an den Meister heran und weiss dieselben Gefühle von feierlich stiller und grosser Poesie zu erwecken. Victor Prouvé, Besnard und Aman-Jean stehen in ihren dekorativen Gemälden auf eigenen Füssen: der erste stellt in seinem für die Mairie des 11. Arrondissements bestimmten grossen Gemälde eine Lichtung im Hochwalde dar, durch die ein fröhlicher Reigen von Mädchen und Jünglingen hinstürmt. Von Puvis de Chavannes und seinen Schülern kommend, wirkt die kräftige Farbengebung dieses Bildes etwas bunt. Besnard hat seine von der Weltausstellung her schon bekannte »Glückliche Insel« gesandt, eine herrliche Farbensymphonie von berauschender Schönheit; und Aman Jean zeigt uns einen Rokokopark mit lustwandelnden Frauen, sehr reich, geschmackvoll und vornehm, wie alle Arbeiten dieses bekannten Künstlers. Die Apotheose Gounod's von Dubufe ist schlecht, das Bankett der Bürgermeister im Tuileriengarten von Gervex langweilig, das Jubiläum Pasteur's von Rixens schlecht und langweilig.

Der Clou des Salons ist keines der bisher genannten Kunstwerke. Wenn man überhaupt einen solchen Clou haben will, so muss man den Saal besuchen, worin des Amerikaners Sargent »Zwei Schwestern« hängen. Das ist ein Meisterwerk der Bildniskunst, wie es lebendiger, frischer und gewaltiger wohl niemals gemalt worden ist. Neben dieser virtuosen, himmelstürmenden Kunst muss Dagnan-Bouveret trotz seiner mit allen Mitteln technischen Könnens, eisernen Fleisses und unleugbar grossen Talentes gemalten Damenbildnisse einen Rücksitz einnehmen. Dagnan-Bouveret ist der weise und kluge, überlegende und überschauende Meister, der aus der Kunst der grossen Meister der Vorzeit die Quintessenz gezogen hat und nun nach den besten und bewährtesten Regeln, unterstützt von grossem Talente, seine höchst schätzbaren, immer sehr guten und häufig ausgezeichneten Bildnisse malt. Sargent aber ist der himmelstürmende Titan, der alle Regeln mit Füssen tritt und ohne nach rechts oder links zu sehen den Weg des jenseits aller Regeln stehenden Genies verfolgt. Zwischen diesen beiden Meistern, welche in diesem Salon die entgegengesetzten Pole vertreten, drängt sich der bunte Haufen der Porträtisten. Allen voran der Präsident der Gesellschaft, der einst mit Recht gefeierte und nicht ganz zu Unrecht mit Velasquez verglichene Carolus Duran. Duran ist in den letzten Jahren ganz unglaublich zurückgegangen, und sein diesjähriges grosses Familienbildnis scheint diesen Verfall endgültig zu besiegeln. Bisher konnte man ihn immer noch damit entschuldigen, dass er für Geld und auf Bestellung vielleicht mit innerem Widerstreben Bildnisse von Leuten malte, die ihm gleichgültig waren, so dass während der Arbeit sein Herz anderswo weilte. Aber in diesem Jahre hat er sich selber und seine zahlreiche Familie abgebildet, also eine Arbeit, zu der ihn eigene Lust und Liebe trieb. Und das Resultat ist kläglich. Diesen grossen Schinken hätte irgend ein akademischer Dutzendmaler ebenso gut oder ebenso schlecht malen können. Carolus Duran ist tot für die Kunst. Gervex, dessen grosses offizielles Bild schon erwähnt ist, hat ebenfalls mehrere, wenig erfreuliche Bildnisse ausgestellt, und von dem Hersteller kolorierter Photographien, José Frappa, der sich in der Welt der reichen Besteller grosser Beliebtheit erfreut, kann man nur sagen, dass der Kardinal Gibbons, der auf sein Bildnis mit grossen Pinselstrichen »Bene fecisti« geschrieben hat, im Reiche der Kunst ein Botokude ist. Picard benutzt jedes seiner Bildnisse zur Schaffung einer duftigen und anmutigen Farbenmusik und erzielt damit in diesem Jahre höchst erfreuliche Wirkungen. Andere gute Bildnisse sind: Der Deputierte Deuys Cochin von Besnard, Björnson von Kroyer, Paul Adam und Charles Cottet von Jaques Blanche, ein junges Mädchen rostrot in Grau und eine Dame, grünes Kleid, roter Teppich, schwarzer Grund, von dem Schotten Austen Brown, der Maler Stückelberg von dem Münchener Fritz Burger, elegante Pariserinnen, etwas luftlos und blechern, aber famos in der Charakterisierung der Modedame, von de la Gandara, eine norwegische Bäuerin, an die virtuose Mache Zorn's erinnernd, von Hagborg, ein kleines Mädchen in Weiss von dem Irländer Lavery, ein ganz in englischer Art fein und vornehm behandeltes junges Mädchen in dunkler Gesellschaftstoilette von Neven Du Mont, eine junge Dame ganz Weiss in Weiss von Raffaëlli, das feine, kluge und wirklich gelehrt dreinschauende Fräulein Dr. Winterhalter von Ottilie Röderstein und das sehr lebendige Bildnis einer jungen Dame von Franz Kupka.

Ohne den Versuch einer in dieser Kürze unmöglichen Klassifikation zu machen, nenne ich in bunter Reihe die übrigen Gemälde, die sich in dieser Ausstellung meiner besonderen Beachtung aufgedrängt haben. Whistler und Carrière haben nur ihre Visitenkarten abgegeben, der eine mit sechs seiner in grauen Nebel gehüllten Frauenköpfe, der andere mit fünf kleinen und feinen Farbenstudien, die er nach den beabsichtigten Farbenharmonien benennt. Jean Veber verarbeitet mit köstlichem Humor aktuelle Ereignisse, philosophische Gedanken und seltsame Märchenideen. Der an die Karikatur streifende Charakter seiner Arbeiten zieht den Laien am meisten an, der Verständige aber wird von dem überaus interessanten Koloristen angelockt, der in diesem Karikaturenzeichner steckt und ihn zu einem der bemerkenswertesten Maler macht. Thaulow ist mit sechs Bildern erschienen, wovon die Variante eines bekannten Gemäldes, ein roter Ziegelbau an einem halb gefrorenen Flusse, das schönste ist. Lucien Simon hat drei ganz ausserordentlich schöne und kräftige Arbeiten: die »Abendunterhaltung«, wo eine Gesellschaft von Männern und Frauen um einen gedeckten Tisch am offenen Fenster sitzen, die bei einer alten Dame kollektierenden »barmherzigen Schwestern«, und einen famosen »Bauernball« aus der Bretagne. Sein geistiger Bruder Charles Cottet ist mit mehreren charaktervollen bretonischen Landschaften und einem »Kirchgang« erschienen, auf dem die in unförmliche schwarze Kapuzenmäntel gehüllten Frauen durch die melancholische Landschaft zu dem kleinen Kirchlein wandern. Roll hätte schon bei den Porträtisten und bei den Bildhauern genannt werden müssen; seine Kinder in der hellen Sonne und seine beiden Bronzebüsten, auf denen ebenfalls das Sonnenlicht zu flimmern scheint, reihen sich den ähnlichen trefflichen Arbeiten dieses Künstlers würdig an. Wie ein alter Holz-

schnitt oder ein Bild des älteren Breughel mutet die von einem Jungen in Holzschuhen über den flachen Strand geschobene gelähmte alte Frau im Rollstuhl an, die Guillaume Roger ausgestellt hat. Raffaëlli verbannt fast alle Farben und versteht es, nur mit Weiss in Weiss die Ufer der Seine ebenso wahr wie poetisch wiederzugeben. Der Belgier Baertson hat einen grossen, halb gefrorenen Kanal mit Frachtkähnen, gut wie immer, ausgestellt. Paul Albert Baudouin ist der einzige französische Künstler unserer Tage, der sich der Freskentechnik bedient; leider aber fehlt es ihm an grossen Aufträgen, und so begnügt er sich mit kleinen Landschaften und Bildnissen, die er Nebeneinanderstellung kräftig leuchtender Farben an orientalischen Teppichen zu begeistern. Ob diese Manier sich für ein Porträt eignet, wie Milcendeau zu glauben scheint, wird von dem Bildnisse der Schauspielerin Polaire, auf einem Divan ausgestreckt auf dem Leibe liegend, nur sehr mangelhaft bewiesen. Guérin's Bathseba lässt man sich als Teppich- oder als Flächendekoration schon eher gefallen. Alexander Harrison zeigt wieder seine magisch beleuchteten Meeresgestade, Maurice Eliot schwelgt in violetter Sonnenglut, Victor Koos stellt in einer grossen, Grau in Grau gemalten Allegorie das menschliche Leben dar, in den Einzelheiten vorzüglich gezeichnet, als De-

Der kreuztragende Christus. Von Giorgione (?)

unter Glas und Rahmen ausstellt. Das »heilige Gebet« des Schweizers Burnaud ist beinahe ein heiliges Abendmahl in der üblichen Anordnung: ein grosser Tisch, dahinter der Heiland und die Apostel. Der Unterschied ist, dass alle Personen stehen. Der Tisch ist mit einem weissen Tuche bedeckt, die Wände des Saales weiss getüncht, die Personen alle weiss angezogen. Nur Gesichter und Hände bringen etwas Farbe in das Bild und fallen in ihrer naturalistischen Körperlichkeit aus dem geisterhaften Weiss heraus. Der Bauernhof in Dixmude von dem Belgier Coppieters ist eine famose Arbeit; in breiten Flächen wechseln Grün und Weiss, hell und dunkel ab, den Eindruck hellsten Sonnenscheines vorzüglich wiedergebend. Guérin und Milcendeau arbeiten ganz in der flachsten Teppichmanier und scheinen sich auch in der koration aber verfehlt, da schon in geringer Entfernung alle Linien zusammenlaufen und nur ein grosser graubrauner Fleck übrig bleibt. Franz Kupka erfreut sich im farbigsten Lichte des Abendhimmels, der seine leuchtenden Farben im Meere widerspiegelt, La Touche gefällt mir in diesem Jahre nicht so sehr und scheint sich in seinen musikalischen Farbenkompositionen der Manier zu nähern, Lhermitte bleibt bei seinen kräftig gezeichneten, in der Farbe etwas harten Landleuten und Wäscherinnen, Minartz verlässt seine von seltsam bunten Lichtwellen durchfluteten Tanzscenen aus dem Moulin rouge nicht, Montenard hat seiner sonneglühenden Provence wieder einige Ansichten abgewonnen, und Fernand Piet erscheint wieder auf dem Plane mit mehreren seiner bretonischen Märkte, wie er sie jetzt schon seit einer Reihe von Jahren auf den Markt bringt.

Digitized by Google

Alles in allem kommt man nach der Durchwanderung der Säle zum Schlusse, dass dieser Salon weder einen merklichen Fortschritt, noch einen Rückschritt bedeutet. Man kann aber auch nicht sagen, dass die französische Kunst still stände: nur ist der Fortschritt von Jahr zu Jahr selbstverständlich so gering und klein, dass er sich selbst aufmerksamen Augen verbirgt. Indessen steht doch fest, dass die diesjährige Ausstellung sich ihren Vorgängern würdig anreiht und im ganzen wohl das Prädikat »gut« verdient. KARL EUGEN SCHMIDT.

EIN NEUER GIORGIONE

(Abbildung S. 408)

»Tizian's Jugendzeit werden jetzt meist zwei Werke zugeschrieben, die früher Giorgione benannt wurden: Christus als Schmerzensmann, in der Scuola di S. Rocco zu Venedig und der kreuztragende Christus in der Kirche S. Rocco daselbst«, so liest man in der letzten Auflage des Cicerone II, S. 845. Die Zuerteilung des kreuztragenden Christus an Giorgione, die Antonio della Rovere in »Arte e Storia« (10. Februar 1902) vorgenommen hat, ist also eigentlich nichts Neues. Immerhin verdienen seine Ausführungen Beachtung, vor allem in der Gegenüberstellung zweier sich widersprechender Angaben Vasari's, der das Bild in S. Rocco im Leben Giorgione's dem Giorgione, im Leben Tizian's dem Tizian zuerteilt. Eine andere Schriftquelle allerdings — der Anonymus Morelli nämlich — welche besagt, dass ein Kopf des hl. Jakobus im Hause des Antonio Pasqualin von Giorgione selbst oder einem seiner Schüler nach dem Christus in San Rocco kopiert worden sei, hat für die Autorschaft Giorgione's, was letzteren anlangt, keine Beweiskraft. Leider ist das Bild in San Rocco, welches hoch und schlecht gehängt ist, aufs ärgste zerstört. Anderson's ausgezeichnete Photographie lässt fast mehr erkennen als das Original, welches Antonio della Rovere in engen stilistischen Zusammenhang bringt mit den sogenannten drei Menschenaltern im Palazzo Pitti. Liegt die Vergleichung mit dem Zinsgroschen Tizian's nicht weit näher? Jedenfalls ist es dankenswert, dass der hohe künstlerische Wert des wenig beachteten Gemäldes der Chiesa di San Rocco festgestellt worden ist. Möchte sich auch der Wunsch des Verfassers erfüllen, dass das Bild in der Akademie Venedigs einmal einen Ehrenplatz findet, vor der Gefahr völligen Unterganges geschützt, dem es in der Kirche schnell entgegengeht. *E. St.*

NEKROLOGE

Karl von der Hellen, Landschaftsmaler, geboren 1843 in Bremen, Schüler von Oswald Achenbach und Hans Gude, starb in Düsseldorf am 12. April.

Düsseldorf. Der Landschaftsmaler H. L. Brinckmann, Schüler J. W. Schirmer's, ist am 10. Mai gestorben. Er wurde 1830 in Horneburg geboren, machte sich durch ansprechende einfache Motive bekannt und war auch als Illustrator thätig.

STIFTUNGEN

Berlin. Baronin Oppenheimer hat dem deutschen Kaiser eine Million Mark für Kunstzwecke zur Verfügung gestellt.

Budapest. Der in Stuttgart lebende Kunstschriftsteller C. von Fabriczy hat sein Vermögen, 204 000 Kronen, mit Vorbehalt lebenslänglichen Zinsgenusses der Ungarischen Akademie in Budapest überwiesen. (Voss. Ztg.)

Rom. Don Marcello Massarenti Ordelaffi, welcher seit langen Jahren eine Unmasse antiker und moderner Kunstgegenstände in einem grossen Appartamento unweit von St. Peter aufgehäuft hat, machte vor kurzem dem italienischen Staat ein Geschenk mit vier Hauptstücken seiner Sammlung. Die Schenkung ist eben durch ein königl. Dekret sanktioniert worden. Sie besteht in einem antiken Bronzekopf und in drei modernen Gemälden: Kampf des Ritters Georg mit dem Drachen, dem Pordenone zugeschrieben; Bildnis des Bernini von Philippe de Champagne; Bildnis Raffael's von ihm selbst gemalt (?). Es ist zu hoffen, dass diese Gemälde bald in der Corsiniana Aufstellung finden werden. Vor allem das sogenannte Porträt Raffael's besitzt hohen künstlerischen Wert, und jetzt, wo das Werk allgemein zugänglich wird, darf man hoffen, dass es gelingen wird wenigstens den Künstler festzustellen. *E. St.*

Karlsruhe. Grossherzog Friedrich hat der Stadt Karlsruhe anlässlich seines fünfzigjährigen Regierungsjubiläums ein Denkmal des Gründers der Stadt, Markgraf Karl Wilhelm, gestiftet, mit dessen Ausführung Bildhauer *Friedolin Dietsche*, Professor an der Grossh. Kunstgewerbeschule hier, beauftragt worden ist. *K. W.*

DENKMÄLER

In Philadelphia wird ein Kriegerdenkmal errichtet werden, dessen Ausführung dem Bildhauer Alb. Moritz Wolff in Rixdorf bei Berlin übertragen worden ist. Zu dem Guss hat der deutsche Kaiser ein Kanonenrohr bewilligt.

DENKMALPFLEGE

Zur Wiederherstellung des Heidelberger Schlosses. Nach einer Mitteilung der Karlsruher Zeitung vom 19. April 1902 ist am 17. April unter dem Vorsitze des Geheimen Oberfinanzrates Göller eine Kommission zusammengetreten, um festzustellen, mit welchen Mitteln dem weiteren Verfalle des Schlosses Einhalt geboten werden könne. Mitglieder dieser Kommission waren die Herren Prof. Jassoy und Prof. Fischer aus Stuttgart, Stadtbaumeister Thoma aus Freiburg, Geheimrat Böckelmann und Oberbaurat Eggert aus Berlin, Professor Bluntschli aus Zürich. Einstweilen spricht man von den ungeheueren Fortschritten der Verwitterung. Der Schäfer'sche Entwurf kam nicht zur Beratung. Hoffentlich erfährt die Öffentlichkeit bald genaueres über die Ergebnisse der Untersuchung. *E. P.*

Zu unserem Artikel in Nr. 21 vom 3. April haben wir berichtigend hinzuzufügen, dass die von 24 Berliner Architekten unterzeichnete Erklärung gegen den Wiederausbau des Schlosses nicht von einer Minderheit des Architektenvereins, sondern der »Vereinigung Berliner Architekten« herrührt, die sich in ihrer Mehrheit ebenfalls für die Wiederherstellung ausgesprochen hatte.

Schloss Burg an der Wupper, bei Solingen, ist in Wiederherstellung begriffen. Das preussische Kultusministerium hat, wohl auf Veranlassung Kaiser Wilhelm's II., die Kapelle durch Professor W. Spatz mit Wandgemälden versehen lassen. Den Rittersaal verziert Professor Klaus Meyer gegenwärtig mit Darstellungen aus der bergischen Geschichte.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

In Arles hat man, wie die »Voss. Ztg.« mitteilt, grosse Mosaiken aufgefunden; eines von $3^1/_2$ zu 2 Meter Grösse stellt die Entführung der Europa dar und zeichnet sich durch gute Erhaltung und grosse Schönheit aus.

Wandmalereien aus dem 15. Jahrhundert sind dem Schwäbischen Merkur vom 15. April zufolge auf Burg Neipperg entdeckt worden (Oberamt Brackenheim).

Der bekannte dänische Kunstfreund Jacobsen hat eine Expedition nach der Insel Rhodos ausgerüstet, die dort Ausgrabungen vornehmen soll. Die Leitung dieser Unternehmung, zu der der Sultan seine Zustimmung gegeben hat, liegt in den Händen des Archäologen Dr. Blinkenberg. Man wird in Lindos beginnen.

VEREINE UND INSTITUTE

Wien. *Generalversammlung der Wiener Secession.* Die Wiener Secession hielt am 30. April unter dem Vorsitz von Professor Alfred Roller ihre ordentliche Generalversammlung ab. Der Rechenschaftsbericht des abtretenden Ausschusses wurde mit Einstimmigkeit angenommen. Die Secession hat im abgelaufenen Geschäftsjahre vier Ausstellungen veranstaltet, im Sommer die Kollektivausstellung ihres Mitgliedes J. V. Krämer, im Herbst eine Ausstellung nordischer Kunst, im Winter die österreichisch-deutsche Ausstellung; am 15. April wurde die gegenwärtige Klinger-Beethoven-Ausstellung eröffnet. Das finanzielle Ergebnis der Veranstaltungen war ein sehr günstiges; der Kassensaldo weist ein Barvermögen von 38450 Kronen auf. Auf Grund der Neuwahlen besteht der Ausschuss des nächsten Jahres aus folgenden Herren: Präsident: Maler Wilhelm Bernatzik; Vicepräsident: Maler Friedrich König; Schriftführer: Architekt Leopold Bauer; Kassenwart: Bildhauer Othmar Schimkowitz; Ausschussmitglieder: Maler Anton Nowak, Architekt Josef Plečnik, Maler Hans Tichy; Geschäftsführer: Franz Hancke.

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Sitzung vom 21. März trug Dr. Steinmann über Michelangelo's Verhältnis zur antiken Kunst vor und suchte nachzuweisen, dass Michelangelo stofflich unendlich reiche Anregung vom Altertum erhalten hatte, seine Formgedanken dagegen an der Antike wohl gebildet, aber nicht von ihr entlehnt habe. Durch Michelangelo's eigene Aussprüche suchte der Vortragende weiter sein Verhältnis zur Antike zu charakterisieren, wie auch durch eine Zusammenstellung der Antiken in Rom, die des Meisters besondere Bewunderung erregt hatten. Professor Hülsen legte die rechte Hälfte einer früher auf dem Forum gefundenen Inschrift vor, die einst Mommsen auf Constantin ergänzt hatte. Das Wort des grossen Epigraphikers, dass der Spaten oft klüger sei als der Archäologe, hat sich hier bewährt, indem die linke Hälfte bei den neuen Ausgrabungen zum Vorschein kam, wie erst Hülsen scharfsinnig erkannt. Darnach sind Valentinian und Theodosius die Kaiser, von denen die Inschrift redet, und die besiegten Tyrannen Magnus Maximus und sein Sohn. Hülsen schloss seinen Vortrag mit der interessanten Beobachtung, dass vorwiegend die spätesten Kaiser auf dem Forum Romanum ihre Denkmäler hinterlassen hätten. Professor Petersen legte ein kleines Marmorrelief aus Genua vor, Athena darstellend, deren weggeworfene Flöten Marsyas aufgenommen hat. Er wies zunächst das angezweifelte Altertum dieses Reliefs überzeugend nach und bestimmte gleichzeitig die Entstehungszeit. Petersen fand die ganze Komposition augustaeisch mit Tempelchen und Ölbaum im Hintergrund, dem Felsensitz der Göttin vorne, und nach Massgabe augusteischer Wandbilder mutmasste er, dass das Relief als Wandschmuck gedient habe. — In der Festsitzung vom achtzehnten April zur Feier des bevorstehenden Natale di Roma richtete Professor Petersen die Aufmerksamkeit der zahlreich erschienenen Versammlung auf eines der gewaltigsten Denkmäler römischer Cäsarenherrlichkeit, auf die Säule Trajan's, deren neueste Publikation seit kurzem vollständig vorliegt. Eine Scenenreihe aus dem Beginn des zweiten Dakischen Krieges wurde von dem Vortragenden in ihrem Zusammenhange erklärt und den Versammelten zugleich als Beispiel vorgeführt, wie sehr falsche Voraussetzungen die Erklärung eines Bildwerks beirren können. Trajan's Seereise von Ancona, die Fortsetzung zu Lande bis zu einem bestimmten Punkte, dann die Ereignisse auf dem Kriegsschauplatze, die Angriffe der Daker auf römische Positionen, die Bedrängnis der Römer und wie ein Deus ex machina plötzlich wiedererscheinend Trajan, den Seinen Hilfe bringend — das ist der generelle Inhalt dieser Scenen. Der Versuch, die dargestellten Kämpfe in die Dobrudja zu verlegen, ist dem Verfasser der neuesten Publikation trotz glänzender Beweisführung misslungen. Seine Erklärung, welche diese Kämpfe auseinanderreisst, aber sämtlich innerhalb des Karpathengürtels sich abspielen lässt, verkennt die Hauptsache, den innigen Zusammenhang, in welchem diese Bilder untereinander und mit den nächstfolgenden stehen, wo Trajan's berühmte, in ihren Trümmern noch erhaltene Donaubrücke das Ganze örtlich fixiert und damit die Situation klarstellt, die uns also die Römer im Beginn des zweiten Krieges zeigt, in einem Momente höchster Gefahr, wo die Errungenschaften des ersten Krieges auf dem Spiele standen. — Dr. Hartwig legte zwei Exemplare eines Campano'schen Thonreliefs vor. Er beschrieb die eigenartige Architektur, die er als Palästra erklärte, einmal wegen der Säulenhallen, hauptsächlich aber, weil zwischen diesen Säulen Athletenbilder stehen und in der Mitte ein Herakles, der nun auch als Heros des Gymnasiums oder der Palästra zu verstehen ist. Weiter wies der Vortragende, nach einer allgemeinen Charakteristik dieser Reliefgattung die einzelnen Athletenfiguren als Typen berühmter Statuen nach, die uns teils früher, teils in den letzten Jahren durch verschiedene Funde bekannt geworden sind. — Professor Hülsen erläuterte einen Plan des grossen Gebäudekomplexes am Abhange des Palatin, in dessen kleinere Hälfte S. Maria Antiqua eingebaut ist. Die jüngsten Ausgrabungen auf dem Forum Romanum geben gerade hier bedeutsame Aufklärungen. Durch Ziegelstempel ist aufs neue bestätigt worden, dass dieser Riesenbau der Templum divi Augusti ist und zwar der Neubau Domitian's, der am häufigsten in der Litteratur genannt wird, wenn von den Militärdiplomen die Rede ist, die von Domitian in einem Raum hinter dem Augustustempel aufgehängt wurden. Vor allem gab dann Hülsen die Beantwortung auf die Frage, wozu die komplizierte, hinter dem Tempel befindliche Anlage von S. Maria ursprünglich gedient haben könne, durch einen Hinweis auf die Überlieferung von einer Bibliothek der Minerva, welche mit dem Augustustempel verbunden war. Orientierung und Disposition dieser Räume seien den Vorschriften des Vitruv gemäss und die rückwärtigen Gemächer — Kreuzigungskapelle, Apsis und Kapelle der Heiligen Cosmas und Damians — würden etwa soviel Bücherrollen enthalten können, wie die am Aufgang der Burg von Pergamon entdeckten Räume der berühmten Attalischen Bibliothek.

E. St.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Münchener Jahresausstellung 1902 im K. Glaspalast. Die Jury für die Jahresausstellung hat sich konstituiert und besteht aus folgenden Herren: Sektion für Malerei: Prof. Mathias Schmid, 1. Vorsitzender; Galeriedirektor Prof. August Holmberg, 2. Vorsitzender; Hermann Gottlieb Kricheldorf, 1. Schriftführer; Ernst Schmitz, 2. Schriftführer; Karl Kronberger, Wilhelm Menzler, Prof. Karl Seiler, Akademie-Professor Otto Seitz, Prof. Heinrich Stelzner, Otto Strützel, Prof. Ludwig Willroider, Hofmaler Prof. Rudolf Wimmer. Sektion für Bildhauerei: Prof. Heinrich Waderé, Vorsitzender; Ludwig Dasio, Schriftführer; Fritz

Christ, Max Heilmeier. Sektion für vervielfältigende Künste: Josef Michael Holzapfl, Vorsitzender; Josef Neumann, Schriftführer; Konrad Strobel.

Prag. Die Vereinigung bildender Künstler »Manes« in Prag eröffnete am 10. Mai ihre vierte Ausstellung, welche ausschliesslich Werke des fransösischen Bildhauers August Rodin enthält. Rodin, welcher zu seiner Ausstellung nach Prag kommen wird, stellt in dieser 88 Skulpturen und 74 Rahmen mit nahezu 300 Blättern, seiner bis jetzt noch wenig bekannten, in ihrer Art vorzüglichen Zeichnungen zur Verfügung.

Wien. Im Künstlerhause sieht man die 29. Jahresausstellung der Genossenschaft bildender Künstler. Sie ist 572 Nummern stark und recht international. Deutschland, Frankreich und Amerika haben ganze Säle für sich. Vieles stammt aber noch aus den Vorräten der Weltausstellung und einiges aus den vorjährigen Salons. Den stärksten Zug in der Ausstellung bildet das Porträt. *Leopold Horovitz* und *Philipp László* sind durch Reihen ihrer letzten Bildnisse vertreten, unter den Deutschen *Hans Fechner* (Berlin). Horovitz hat den Kaiser Franz Josef als Geschenk zur goldenen Hochzeit des Erzherzogs Rainer gemalt, ein Brustbild in Vorderansicht, ausnehmend genau im einzelnen (es sollte ein intimes Bild sein), in der Farbe etwas kühl, wie der Künstler es jetzt vorzieht. Vortrefflich ist noch sein Profilbildnis der Frau v. Gomperz, der einstigen berühmten Sängerin Karoline Bettelheim, in buntem Umhang und dunklem Federhut. Übrigens geht die obere Grenze seiner Ausstellung diesmal bis auf das Bild der schönen Gräfin von der Gröben (1891) zurück, das so recht seinen damaligen Typus mit dem festen, polierten Elfenbeinteint von vollendeter Plastik bezeichnet. Von László sieht man den Papst, Kardinal Rampolla, den ungarischen Politiker Dr. Max Falk, die Gräfin Kapnist, Gemahlin des russischen Botschafters und noch anderes. Die Manieren sind sehr verschieden. Die Gräfin Kapnist z. B. mit ihrem Töchterchen ist, in einer Parklandschaft sitzend, ganz à la Reynolds und Romney dargestellt; Toiletten und Landschaft in den nämlichen flattrigen Seidenfarben. Leo XIII. ist mit der Hand eines par excellence Damenmalers gegeben, auf das Durchsichtige, Durchgeistigte hin; dabei liebenswürdig, zierlich, etwas vorsichtig bei solcher Arbeit im Zerbrechlichen. Der Papst sass dem Künstler vierzehnmal, und es entstand zunächst eine ganze Reihe Studien in Kreide und Bleistift. Eine der letzteren soll das eigentliche, gute Papstporträt sein. Das definitive Gemälde ist nach so vielen mehr oder weniger gelungenen Versuchen eine Art Improvisation, bei der der Künstler die Natur gleichsam überrumpeln wollte. Das Falkporträt ist sehr gut; auffallend in der Art jenes Hohenloheporträts mit dem durchbohrenden Blicke, das den Künstler bekannt gemacht hat. Der Rampolla ist mehr auf Kraft gearbeitet, ein Rot-in-Rot nach Art von Velazquez' Papst Innocenz X. im Palazzo Doria, aber doch etwas angestrengt ausgefallen. Es fehlt der grosse Wurf. Ein tüchtiges Porträt ist ferner das des Bürgermeisters Dr. Lueger von Prof. *Pochwalski*. Die Bildnisse *Fechner's* (der deutsche Kronprinz, Grossherzog Alexander von Sachsen-Weimar, Maler Passini) brauchen nicht erst von Wien aus besprochen zu werden. Unter den Franzosen fällt besonders *Bonnat's* Sitzbildnis seines Freundes Tony Robert-Fleury auf. Eine wuchtig hingefegte Rembrandtstudie, hingewichst kann man schon sagen, wegen der klebrigen Schwärze des Mittels, doch ist der Kopf unstreitig mit kapitaler Kraft als reine, einfache Tonstudie herausgeholt. Die Franzosen haben übrigens seltsamerweise fast lauter veraltete Männer und Bilder geschickt. Der ehrwürdige *Lefèbvre* steht voran; dazu offizielle Fadaisen von der Weltausstellung, wie *Dubufe's* kalkiges, influenzaerregendes Tableau: »Das Haus der Maria«. Ein paar gute Moderne retten doch die Fahne. *Besnard's* knallendes Sommerbild (»Das Bad«) in Blau und Grün, *Thiérot's* »Sommer« in seiner weichlich verschlafenen Harmonie von Gobelinfarben, *Dauchez'* saftig hingestrichene Ansicht des Berges Ben Nevis, die an den ersten Schuss der Glasgowschule erinnert, dann einige fein vernebelte und verregnete Kleinstadtmotive von *Le Sidaner* und etliche Kleinigkeiten von *Blanche*, die wie schlecht erhaltene englische Bilder vom Ende des 18. Jahrhunderts aussehen wollen, was ihnen aber reizend gelingt. Die Amerikaner sind fast sämtlich von der Weltausstellung her erinnerlich (*Hitchcock's* h. Genovefa), *Stewart's* irisierende Nymphen und Dianen u. s. w.). Sehr fein ist *Mac Ewen* in dem grossen Bilde: »Gespenstergeschichten«, mit vielen weissen Florhäubchen und Schürzchen im zerstreuten Stubenlicht vor einer breiten Fensterwand. Und ein Meister ist *J. H. Johnston* (»Spanischer Knabe« und anderes) in der Darstellung südlicher, sonnendurchwärmter, stillverstaubter Interieurluft, über schlechtgefegten Ziegelboden, zwischen schlechtgetünchten Wänden. Unter den deutschen Bildern fallen besonders die Kriegsscenen der Verbindung für historische Malerei auf, dann *Friese's* Hirsch, einige Landschaften von *Küstner*, *Fink* (München) und andere. *Werner Schuch's* wohlbekannter Grosser Kurfürst bei Fehrbellin siegt auch hier. An den grossen Bronzen von *Reinhold Begas* (»Kain und Abel«, Grabmal und andere) würdigt man ein reiches dekoratives Arrangement, an der erstgenannten Gruppe auch das kühne plastische Problem mit dem überhängenden jugendlichen Körper, übrigens ein von Barrias und von Mercié geliebtes Motiv. Die jetzige Plastik wendet sich mehr den Problemen der Stilbildung zu, wie etwa an *Viktor Rousseau's* »Demeter« zu sehen, sogar neben seiner Tendenz die Erlebnisse des Fleisches mit erraten zu lassen. Schliesslich sind zwei Bilder aus dem Norden hervorzuheben. »In der Gartenthür« von *Laurits Andersen Ring* (Fredriksvark), ein herbes Frühlingsbild, streng in der Linie, zurückhaltend in der Farbe, provinziell im Geschmack, alles, nur nicht »schön«, aber von einer Lyrik, die in südlicher Richtung bei Theodor Storm aufhört. Dann *Therese Schwartze's* (Amsterdam) Porträt des Burenabgesandten Wolmarans, ein knorriges Schwarzbild, das wie eine Bombe in den Saal fällt; wie jenes durchschlagende, afrikanisch schwarze Bildnis Joubert's, mit dem die Künstlerin die holländische Abteilung der Pariser Weltausstellung beherrschte. — Im Hause des *Hagenbundes* bewährt jetzt die Ausstellung der »*Kunst im Leben des Kindes*« ungewöhnliche Anziehungskraft. Wie in Leipzig und Berlin ist man auch hier von der Wichtigkeit dieser Anregung des Deutschen Buchgewerbevereins durchdrungen und der Unterrichtsminister steht persönlich an der Spitze. Hoffentlich wird das Samenkorn auch in Oesterreich aufgehen. Der Hagenbund hat die Inscenesetzung dem Geschmack unseres grösseren Publikums anzupassen gewusst. Das Puppenwesen ist mit in den Vordergrund gestellt, sowohl historisch, wofür die wertvollen Sammlungen des Dr. *Albert Figdor* (Wien) reichlich Stoff bieten, als auch unmittelbar praktisch, indem *Lefler*, *Graf*, *Germela* und andere eine grosse Anzahl pikanter »moderner« Puppen geschaffen haben, die, von einem Hofspielzeugfabrikanten als Modelle erworben, nächste Weihnachten gewiss den Ausschlag geben werden. Ferner haben die Künstler dem sehr ins Arge geratenen Krippenspiele wieder aufzuhelfen versucht. Es wäre in der That zu wünschen, dass diese gemütlichen Darstellungen wieder menschenmöglich gemacht würden. Man braucht nur an das Kabinett voll alter, prächtiger Krippenspiele im Musée Cluny zu denken, wo wirkliche Künstler in echten Materialien ge-

arbeitet haben, um den Wert dieser Scenen für die künstlerische und gemütliche Erziehung des Kindes zu würdigen. Schliesslich sieht man mehrere hochmoderne Kinderstuben vom Architekten *Josef Urban* in elegantester Durchführung (die Teller sind sogar Silber, von Klinkosch). Also reichlicher Stoff, um die Phantasie und den guten Willen von Eltern und Kindern zu wecken. *L. H—t.*

Turin. Am 10. Mai wurde die internationale Kunstgewerbeausstellung unter Anwesenheit des Königspaares, der Prinzen und Prinzessinnen, im Beisein von vier Ministern und sonstiger Würdenträger durch den Herzog von Aosta feierlich eröffnet. Die deutsche Abteilung hat, wie bekannt, der Architekt und Maler H. E. von Berlepsch-Valendas geleitet, dem Talent und Energie in gleicher Weise zur Seite steht. Es sind den Deutschen vierzig Räume zur Verfügung gestellt worden; das Deutsche Reich hat eine Unterstützung von 200 000 Lire beigesteuert.

VOM KUNSTMARKT

Die **Firma Amsler & Ruthardt** in Berlin veranstaltet Dienstag den 10. Juni und folgende Tage eine Auktion von englischen und französischen Farbendrucken und Schabkunstblättern aus dem 17. und 18. Jahrhundert, sowie von Rubensstichen.

Köln. J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) veranstalten hier am 3. und 4. Juni eine Kunstauktion. Es handelt sich um die Freiherrl. von Eelking'sche Sammlung von Handzeichnungen alter Meister, sowie um Zeichnungen und Aquarelle moderner Meister aus dem Nachlasse F. W. von Schadow's.

VERMISCHTES

Rembrandt's Nachtwache, die im Jahre 1898 versuchsweise mit dem von Israels geforderten Seitenlicht aufgestellt war und in dieser richtigen Beleuchtung wie eine Offenbarung wirkte, soll nun endlich einen besonderen Raum mit Seitenlicht erhalten. Die von der Regierung eingesetzte Kommission von 24 Mitgliedern hatte sich mit 22 gegen 2 Stimmen dafür ausgesprochen, dass für das Bild ein besonderer Ausbau hergestellt werden solle, der die einzig richtige Beleuchtung ermöglichen wird. Jonkheer de Stuers, der Referent in Kunstsachen, ist auch jetzt noch diesem Projekt entgegen. Der Anbau ist auf 73000 Gulden veranschlagt.

Zu Michelangelo's Leda mit dem Schwan. In dem Strassburger Festgruss an Anton Springer hat A. Michaelis schon im Jahre 1885 versucht, auf ein antikes Vorbild hinzuweisen, welches Michelangelo vorgeschwebt hat, als er für den Herzog von Ferrara das berühmte Ledabild malte. Zugleich hat der Verfasser damals die Aufmerksamkeit auf das Ledabild im Magazin der englischen Nationalgalerie gelenkt, in dem er nur deshalb nicht mit Sicherheit Michelangelo's Original erkennen zu dürfen glaubte, weil das Bild nicht in allen Stücken mit den Beschreibungen von Vasari und Condivi übereinstimmt, die ausser der Leda noch von der Geburt des Castor und Pollux reden. K. Woermann hat dann im Repertorium für Kunstwissenschaft VIII (1885) p. 405 ff. weiter nachzuweisen versucht, dass in der That die Geburt von Castor und Pollux auf dem Gemälde Michelangelo's ebensowenig fehlen durfte, wie auf den drei von ihm entdeckten Stichen nach dem Original, wo das Ei mit den Dioskuren thatsächlich vorhanden ist. Gleichzeitig hat Woermann damals die Identität des Dresdner Ledabildes mit dem Londoner Bilde erkannt, dessen Originalität er nicht absolut in Abrede stellte, da ja die Dioskuren bei einer Restauration verschwunden sein könnten, wie der Amor im Venusbilde Giorgione's. Nun stellt sich die Leda im Museo Correr als dritte Kopie nach dem Gemälde Michelangelo's heraus (vergleiche Kunstchronik 1902, p. 172), die wahrscheinlich von Vasari gemalt wurde. Auch hier fehlen die Dioskuren wie auf den Bildern in London und Dresden, und somit stehen heute drei Gemälde den drei Stichen, wo nach den Angaben, die nicht nur Vasari und Condivi, sondern auch Varchi gemacht haben, Castor und Pollux dargestellt sind. Schon Michaelis hat es eine Geschmacklosigkeit genannt, die Dioskuren auf dem Ledabilde anzubringen, und er konnte sich nicht entschliessen, sie Michelangelo zuzutrauen. Woermann hielt aus den Stichen die Gegenwart der Dioskuren im Original Michelangelos für erwiesen; aber könnten sie nicht vom Stecher hinzugefügt worden sein, und könnten die Biographen Michelangelo's, die das Original kaum gesehen haben werden, ihre Beschreibung nicht nach einem Stich verfasst haben? Jedenfalls ist mit dem Ledabilde im Museo Correr, welches sich besonders guter Erhaltung erfreut und auf Holz gemalt ist, ein drittes Monument ans Licht gekommen, welches die Annahme wahrscheinlich macht, dass trotz der Stiche und der litterarischen Zeugnisse, auf dem Ledabilde Michelangelo's die Dioskuren fehlten. *E. St.*

Rom. Die Vereinbarung wegen der *Fresken von Boscoreale* ist nunmehr zwischen der italienischen Regierung und dem Besitzer der in den Jahren 1899 und 1900 entdeckten antiken Wandgemälde zustande gekommen. Bekanntlich besitzen wir eine offizielle Publikation dieser in mancher Hinsicht einzigartigen Fresken in der Arbeit von Barnabei: La villa Pompeiana di P. Fannio Sinistore, die im Jahre 1901 von der Accademia dei Lincei herausgegeben wurde. Die Anstrengungen, welche die Regierung gemacht hat, Italien wenigstens einen Teil der Wandbilder aus der pompejanischen Villa zu sichern, waren anfangs vergeblich, da der vom Besitzer geforderte Preis ein ungeheuer hoher war. Auch den Vorschlag De Prisco's, einige der Fresken zu schenken, wenn er die übrigen ohne Zoll und Prozente ins Ausland verkaufen könne, musste die Regierung ablehnen. Nun erklärte sich De Prisco endlich bereit, dem Museum von Neapel fünf Gemälde zu schenken mit der Reserve, eins der Fresken zurückzunehmen, wenn die Ausfuhrtaxe für alle übrigen mehr als 15000 Lire betragen würde. Auch dann soll es der Regierung noch freistehen, das fünfte Gemälde zu behalten, dafür aber die Differenz zwischen 15000 Lire und der Ausfuhrtaxe zahlen. De Prisco hat also folgende Fresken abgetreten: Eine Wand des Sommer-Tricliniums (Barnabei pag. 64, Fig. 13); eine Wand mit der Darstellung einer Frau, eines Jünglings und eines alten Mannes (ebenda Tav. VII und VIII); eine Fruchtguirlande (ebenda pag. 32, Fig. 7); ausserdem die beiden Gemälde auf pag. 27 und 53. Binnen kurzem werden diese wunderbaren Fragmente der pompejanischen Wandmalerei von ihrem Besitzer, dem Direktor des Museums von Neapel, abgetreten werden, der dann sofort ihre öffentliche Ausstellung veranlassen wird. *E. St.*

Ueber G. Segantini ist bei T. Fisher-Unwin eine in englischer Sprache geschriebene reich illustrierte Monographie von Luigi Villari erschienen.

Max Klinger's Beethoven wird voraussichtlich doch für die Stadt Leipzig angekauft werden. Die erforderliche Summe kann voraussichtlich in kurzer Zeit beschafft werden. Über gewisse Skrupel, die der Erwerbung noch entgegenstehen, wird man wohl binnen ganz kurzer Zeit hinwegkommen.

Kunst-Auktion zu Köln.

1. Die bekannte hervorragende

Freiherrl. von Eelking'sche Sammlung

wertvoller Handzeichnungen alter Meister,

dabei die berühmten **Rembrandt-Zeichnungen.**

2. **Handzeichnungen und Aquarelle erster moderner Meister**

aus dem Nachlasse

Friedrich Wilhelm von Schadow's

† 1862 als Direktor der Akademie zu Düsseldorf, dabei das Album der Düsseldorfer Künstler, ihrem Meister Schadow zum 25jährigen Jubiläum als Direktor der Akademie 1851 gewidmet.

Versteigerung zu Köln den 3. und 4. Juni 1902.

Kataloge ad 1 mit 28 Abbildungen à 3 M., ad 2 mit 8 Abbildungen à 1 M.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln.

Die Stelle des **Direktors des Provinzialmuseums in Posen** ist durch Wahl seitens des Provinzial-Ausschusses zu besetzen.

Nach dem Etat beträgt das Gehalt zwischen 4800 Mark und 7200 Mark, alle drei Jahre in Stufen von je 600 Mark steigend; das Anfangsgehalt wird durch Vereinbarung bestimmt. Als Wohnungsgeldzuschuss werden 660 Mark jährlich gewährt.

Mit dem Amte kann die Berufung zum Provinzial-Konservator bei einer jährlichen Pauschalvergütung von 2400 Mark für Reisekosten und besondere Aufwendungen verbunden werden.

Bewerber müssen ihre Befähigung, insbesondere auf kunsthistorischem und kulturgeschichtlichem, sowie auf kunstgewerblichem Gebiete darthun und wollen ihre Gesuche unter Beifügung eines Lebenslaufes sowie der Zeugnisse über die erlangte Qualifikation zur Bekleidung höherer Stellungen in der staatlichen Museen-Verwaltung bis zum

1. Juni 1902

an den Landeshauptmann in Posen richten.

Posen, den 25. April 1902. Der Landeshauptmann.
von Dziembowski.

Verlag von Gustav Fischer in Jena

Soeben erschien:

Die Anfänge der Porzellanfabrikation auf dem Thüringer Walde

Volkswirtschaftlich-historische Studien von

Dr. Wilhelm Stieda,

Professor an der Universität in Leipzig

Mit 24 Figuren im Text — Preis 8 Mark

Ein Fürst-

Bismarck-Porträt

von Lenbach, am liebsten Brustbild,

zu kaufen gesucht.

Off. unt. **O. G. 1447** an **Haasenstein & Vogler, A.-G., Köln.**

Auctions-Katalog LXVII.

Kunst-Auction

Dienstag 10. Juni u. folgende Tage

ENGLISCHE und FRANZÖSISCHE FARBENDRUCKE

ENGLISCHE SCHABKUNSTBLÄTTER in auserlesener Qualität

RUBENS-STICHE des XVII. und XVIII. Jahrhunderts.

Kataloge mit [illegible] Abbildgn. Preis M 1 bitten zu verlangen

Amsler & Ruthardt

Berlin W. 64, Behrenstr. 29a.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin

Die Kunst der Renaissance in Italien

Von **Adolf Philippi**

Zwei starke Bände gr. 8° mit 427 Abbildungen und einem Lichtdruck.

Gebunden in 2 eleg. Leinenbände 16 M., in 2 Halbfranzbände 20 M.

Die Kunst des 15. u. 16. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden

Von **Adolf Philippi**

Ein Band gr. 8° mit 292 Abbildungen.

Gebunden in Leinen 10 M., in Halbfranzband 11 M.

Inhalt: Der Salon der Société nationale. Von K. E. Schmidt. — Ein neuer Giorgione. — Karl von der Hellen †; H. L. Brinckmann †. — Eine Million für Kunstzwecke, Stiftung für die Ungarische Akademie in Budapest; Geschenk an den italienischen Staat; Stiftung eines Denkmals. — Kriegerdenkmal in Philadelphia. — Zur Wiederherstellung des Heidelberger Schlosses; Schloss Burg an der Wupper. — Mosaikenfund in Arles; Entdeckung von Wandmalereien; Expedition von Jacobsen. — Wiener Secession; Rom, Archäologisches Institut. — Münchener Jahresausstellung; Prag, Rodin-Ausstellung, Wien, Ausstellung im Künstlerhause; Turin, Internationale Kunstausstellung. — Auktion bei Amsler & Ruthardt; Köln, Kunstauktion bei Heberle. — Rembrandt's Nachtwache; Michelangelo's Leda mit dem Schwan; Rom, Fesken von Boscoreale; Segantini-Monographie; Max Klinger's Beethoven. — Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 27. 29. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE ERÖFFNUNG DER TURINER AUSSTELLUNG

Am Morgen des 10. Mai hat der König von Italien im Beisein des Hofes und vieler Würdenträger, sowie unter der Anwesenheit der einheimischen und auswärtigen Delegierten und zahlreicher Eingeladener die erste internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin feierlich eröffnet.

Der festliche Glanz der Ceremonie wurde erhöht durch den freundlichen Sonnenblick, welcher diesen Tag in der Reihe der sonst trüb gestimmten Maitage auszeichnete. Nur um wenige Tage war der Eröffnung ein anderes Fest vorausgegangen, mit dem das Reiterstandbild des Prinzen Amadeo enthüllt wurde. Dieses Denkmal, ein Werk des Turiner Bildhauers Calandra, erhebt sich in der Achse des Hauptportals der Ausstellung. Das Ausstellungsgebiet selbst umfasst den wesentlichen Teil des herrlich gelegenen Valentino-Parkes. In diesem Stadtgarten Turins, welcher sich in angenehmem Gefälle bis zu den Ufern des ihn südwestlich begrenzenden Po hinabzieht, erhebt sich zwischen Bäumen verdeckt das Castello medioevale, ein vorzüglicher Bau, welcher der vorigen Turiner Ausstellung verdankt wird und in welchem sich in gediegener Ausführung wichtige Baudenkmale mittelalterlicher Zeit aus der benachbarten Landschaft wieder vorgeführt finden.

Betritt man den Ausstellungsplatz durch das erwähnte Hauptportal, so wird das Bild durch den seitlich liegenden mächtigen Hauptbau Daronco's mit seiner kuppelförmigen Centralmasse und den lang hingedehnten Flügeln beherrscht. In weiträumiger Verteilung sind kleinere Ausstellungspavillons bescheiden zwischen die Baumgruppen eingeschoben, und mit grossem Geschick hat man es verstanden, den Eindruck des Vordringlichen und Zusammengedrängten zu vermeiden, unter welchem unsere Düsseldorfer Ausstellung so sehr leidet. Im Gegensatz zu der verschwenderischen Ausstattung von grosser Figurenplastik, womit Daronco das Äussere seiner Kuppel bereichern liess, zeigt der Innenraum derselben eine Behandlung, bei welcher die Farbe den Mangel an jeglichem Relief zu ersetzen bemüht ist. In diesem Kuppelraum fand der feierliche Akt statt; nach den fast einstündigen Reden wurde der Rundgang durch die Ausstellung vorgenommen. Das Schicksal aller Ausstellungen, welche bei ihrer Eröffnung halb fertig sind, teilte auch die Turiner. Und dennoch war schon so viel vollendet, dass ein Überblick über das Ganze gewonnen werden konnte.

Das grösste allgemeine Interesse des schaulustigen Publikums wird voraussichtlich durch die Abteilung für Plastik und Malerei in Anspruch genommen werden. In friedlicher Eintracht sind hier die Werke grosser und kleiner Meister vereinigt, und es hat den Anschein, als ob bei der Aufnahme die »dekorative« Wirkung im Vordergrund gestanden hätte. Man sucht zumeist vergeblich nach der tieferen Empfindung, deren Fehlen wir ja so häufig in den sonst meisterhaften Werken italienischer Kunst beklagen.

Es ist bekannt, dass die Initiative zur Turiner Ausstellung von Männern ausging, welche das eifrige Bestreben haben, die Scharte von Paris auszuwetzen. Um so erstaunlicher ist es, dass es dem italienischen Komitee auch diesmal nicht ganz gelang, die heimische kunstgewerbliche Abteilung von dem Anflug des Jahrmarktwesens zu befreien. Die Vereinigung der verschiedenartigsten kunstgewerblichen Gegenstände in grossen Hallen — dies hat sich diesmal aufs neue klar gezeigt — muss auf das Entschiedenste jegliche Berechtigung auch dann abgesprochen werden, wenn mit Hilfe grosser und kleiner Abteilungen möglichste Abwechselung geschaffen wird.

Offenbar ist die Bedeutung der Turiner Ausstellung von unseren Nachbarländern unterschätzt worden. Denn die meisten von ihnen haben die angebotenen Hallen ohne weiteres verwendet. So hat es sich auch England recht bequem gemacht, indem es mit einer Auswahl seiner besten Sachen — es sind vorwiegend Entwürfe, Flachreliefs u. s. f. — die ihm zur Verfügung stehenden Wände behängt hat. So ist ein Saal ganz mit Arbeiten von Walter Crane ausgestattet, welche uns Deutschen grösstenteils lieb gewordene alte Bekannte sind. Schottland bringt ebenfalls gute Dinge. Die Arbeiten von Mackintosh und seiner Frau fallen besonders auf, da sie mit einer überraschend kräftigen Phantasie in einzelnen Fällen wahrhaftes Können verbinden. Holland tritt durch seine Keramik lebhaft hervor. Die Kopenhagener Porzellanmanufaktur setzt ihren Triumphzug

fort. Es ist betrübend, dass der französische Saal nach keiner Hinsicht dem entspricht, was man von Frankreich erwarten musste. Vielleicht wäre es besser gewesen, sich gar nicht, als *so* zu beteiligen. Die Erkenntnis hiervon scheint auch der französischen Regierung aufgegangen zu sein, denn sie hat nun einen ihrer ersten, den Maler Besnard gesandt, welchem es gelingen wird, in Kürze eine Umwandlung hervorzubringen, die in diesem Fall ein wahres Bedürfnis erscheint. Österreich hat jedenfalls klug gehandelt, sich ein freistehendes besonderes Haus zu bauen, doch lässt sich hier ein Urteil noch nicht fällen, weil die inneren Arbeiten im Rückstande sind.

Es dürfte von besonderem Interesse sein, etwas näher auf die Deutsche Abteilung einzugehen. Der Umstand, dass bei uns die Beteiligung ziemlich spät in die Wege geleitet wurde, hatte den Vorteil mit sich gebracht, dass der für Deutschland besonders zu errichtende Trakt nach den Plänen des deutschen Arbeits-Ausschusses gegliedert und errichtet werden konnte. Dem Ausschusse war es von vornherein klar, dass es das deutsche bürgerliche Wohnhaus sein müsse, welches den Ausgangspunkt der wichtigsten Raumgestaltungen abzugeben hat. Nur wenige Oberlichträume bilden daher den Mittelkörper dieses Traktes. Spielend bewegen sich zu beiden Seiten die kleineren Gelasse, mit dem Seitenlicht in behaglicher Weise ausgestattet. Durch ihre ungleichen Vorsprünge und Erkerbildungen ergeben sich reizvoll malerische Fassaden nach den beiden benachbarten Höfen. Nur ein geringer Teil dieser Räume war mit seiner Ausstattung am Eröffnungstage wirklich fertig, doch war das Ganze schon zu überblicken und konnte kein Zweifel darüber bestehen, dass der Gesamteindruck nach der in kurzer Zeit zu erwartenden Vollendung ein gelungener sein wird. Wie man von deutscher Seite dazu gelangen konnte, so viel Umstände zu machen, wird freilich zunächst noch manchem Beschauer nicht ganz verständlich sein; eine starke Verleitung zum Missverständnis liegt ja an sich schon in der Bezeichnung »Dekorative Kunst«. Uns Deutschen war es darum zu thun, einen Schritt in der Bestrebung vorwärts zu kommen, welche darauf ausgeht, das ganze menschliche Leben in Behausung, Bekleidung und Gerätschaften künstlerisch zu veredeln und zu fördern. Die schon erwähnte gemeinschaftliche Grundlage des deutschen Wohnhauses dient als Band, womit dieser Strauss verschiedenartiger Blumen zusammengehalten wird. Dies tritt deutlich hervor, auch bei den Leistungen jener Mitarbeiter, denen man so gerne die nationale Eigenart absprechen möchte.

Betritt man die deutsche Abteilung von der Rotunde aus, so folgt dem phantastischen Hamburger Vestibül der ruhige Mittelraum mit der Büste des deutschen Kaisers; an ihn reiht das Atrium des bayerischen Hauses mit der Büste des Prinzregenten. Sachsen stellte den reichen Majolikasaal mit dem darauf folgenden Ausstellungsraum von mächtigen Mauernischen und kräftiger Kassettendecke. Von überraschendem Reiz ist das erste bisher vollendete hessische Zimmer. Auch die Reichslande werden gut vertreten sein, und das bayerische Haus bringt uns ausser den gemütlichen Räumen des Erdgeschosses noch zwei verheissungsvolle Dachstuben. Die preussischen Räume überraschen uns durch ihre reiche Abwechselung in Zweckbestimmung, Form und Farbe. Ein gleiches wird, wie wir zuversichtlich hoffen, von den Räumen Württembergs und der Vereinigten Werkstätten in München, sowie von der Badischen Abteilung zu sagen sein.

Der Besucher, welcher Ende Mai die Räume betritt, wird ein fertiges Bild vorfinden, wenn auch das Hinzufügen noch fehlender Kleinigkeiten über diesen Zeitpunkt hinausfällt. Schon heute steht mit unfehlbarer Sicherheit fest, dass Turin als ein wesentlicher Fortschritt im kunstgewerblichen Ausstellungswesen zu bezeichnen ist, und wie es manche nützliche Lehre aus der verdienstvollen Darmstädter Ausstellung gezogen hat, so wird auch München 1904 mit Dankbarkeit auf diese Vorstufen zurückblicken.

EIN ECHTER RAFFAEL ODER GIULIO ROMANO?

Der tüchtige Porträt- und Historienmaler *Heinrich Kolbe*, bekannt durch seine Porträts von Goethe, hat ein Bild hinterlassen, das Karl Theodor Gaedertz in einer kleinen mit fünf Bildnissen geschmückten Monographie: »*Goethe und Maler Kolbe*. Ein deutsches Künstlerleben« (Zweite sehr vermehrte Auflage. Leipzig, Georg Wigand 1900) im Anhang erwähnt: Aus Kolbe's Sammlung: »*Raffael's kleine heilige Familie*« (La Vierge au berceau). Aus dem Besitze des berühmten ersten Präsidenten des Pariser Parlaments de Saron scheint dies vorzüglich erhaltene Bild in Kolbe's Hände gelangt zu sein, der es später, in Düsseldorf, von Schadow und den Brüdern Andreas und Karl Müller genau prüfen liess. Dasselbe wurde 1872 mit dem Exemplar, das sich im Louvre befindet, verglichen und amtlich bezeugt, dass die Doublette dem genannten in nichts nachstehe. Ja, Suermondt erklärte 1880: »Stände mir die Wahl frei, ich würde unbedenklich dem Düsseldorfer den Vorzug geben«.

Die von Gaedertz mitgeteilten Urteile sind für die Verwaltung von Museen, sowie für Kunstmäcene von Bedeutung, da der kleine Schatz, aus Kolbe's Nachlass von Herrn Karl Maximilian Schreiner in Düsseldorf ererbt, gegenwärtig verkäuflich ist. Durch Herrn Professor Gaedertz in Berlin erhalten wir als Ergänzung zu seiner Schrift jetzt einen bisher noch unveröffentlichten Brief Morelli's, der sich zur Sache also vernehmen lässt:

Wie Sie wahrscheinlich so gut wie ich wissen, existiert ein guter Stich nach dem Bildchen vom Veroneser Jacopo Caraglio, etwa um 1524—30 ausgeführt. Über dem Namen des Stechers steht der Buchstabe R — der Raffael bedeuten soll —, ein Beweis, dass also schon damals, also kurz nach dem Tode des Urbinaten, diese Komposition ihm zugeschrieben wurde; auch hat dieselbe durchaus den *Raffaelischen Charakter* und lässt sich, mit einigen Modifikationen, auf die Komposition der bekannten sogenannten Madonna di Casa Canigiani (1507), jetzt in der Münchner Pinakothek, zurückführen.

Erlauben Sie mir nun, nach der Photographie, Ihr Bildchen zu analysieren.

Der technischen Behandlung nach, in der Modellierung, in dem Faltenwurfe, in der Verteilung von Licht und Schatten, weist das Bild auf die spätere Epoche Raffael's

hin, das heisst auf die letzten Jahre seiner Laufbahn. Zu jener Zeit (1516—20) hatte aber der vielfach als Archäolog und als Oberarchitekt der Bauten von S. Peter in Anspruch genommene Meister unmöglich die Zeit, den vielen Bilder-Kommissionen, die ihm allerseits zufielen, selbst zu genügen. Er musste sich daher begnügen, den Entwurf, vielleicht auch den Karton zu diesen Bildern und Fresken zu machen, die Ausführung derselben jedoch seinen ihn trefflich nachahmenden Schülern und Gehilfen, wie z. B. Giulio Romano, Perino del Vaga, Francesco Penni und mehreren anderen noch, zu überlassen. So entstanden die Fresken in der Farnesina, jene in den Loggien, fast die ganze Stanza dell' Incendio di Borgo im Vatikan, — und unter den vielen, vielen Bildern die sogenannte Perla, der Spasimo di Sicilia, die Visitation im Madrider Museum, die Madonna di Francesco I und der grosse hl. Michael im Salon Carré des Louvre, la Vierge au réveil ebendaselbst; la Madonna del divino amore in den Studj zu Neapel u. s. w. — Viele unter diesen, in jenen Jahren aus der Raffaelischen Werkstatt herausgegangenen Bildern tragen ganz ausgesprochen den Charakter der maniera di *Giulio Romano*, und in diese Reihe möchte ich auch das Bild setzen, das von Caraglio in Kupfer gestochen wurde unter dem Namen Raffael's, und von dem Sie entweder das Original oder aber eine Kopie besitzen, — was ich natürlich nach einer photographischen Abnahme nicht zu entscheiden im Stande bin.

Woraus entnehmen Sie aber, werden Sie mich mit vollem Rechte fragen, dass die Ausführung des Bildes nicht dem Urbinaten selbst, sondern seinem Schüler und Hauptgehilfen in jener Periode von 1516—20 zuzuschreiben sei? Darauf erlaube ich mir Ihnen zu antworten:

1. Aus dem landschaftlichen ganz unraffaelischen Hintergrund. Diese Landschaft, wenn wir den Strauch im Vorgrunde ausnehmen, erinnert durchaus an die landschaftlichen Gründe auf mehreren Bildern aus jener Epoche des Giulio Romano, unter anderen an die »Krönung der Maria« in der Vatikanischen Pinakothek, die Giulio Romano in Gemeinschaft mit Francesco Penni, nach dem Tode Raffael's, für das Nonnenkloster di Monte Luce in Perugia ausführte.

2. Aus der Behandlung der Haartressen der Madonna, und mehr noch aus der der Haarlocken der beiden Kinder, welche durchaus an die Haarlocken der beiden Putti im Bilde der Dresdner Galerie von Giulio Romano, La Madonna della Catina, gemahnen, — so wie auch an die der beiden Kinder in der Madonna del divino amore desselben Künstlers in den Studj von Neapel.

3. Aus der Form des Ohres der Madonna, die nicht das fleischige, rundliche hat, wie dies bei Raffael stets der Fall ist, sondern durchaus die länglichere Form aufweist, die gewöhnlich das Ohr bei Giulio Romano hat.

4. Aus der Modellierung des Gesichts der heiligen Elisabeth, welche dieselbe ist, die wir schon im Gesichte der heiligen Elisabeth in der Madonna della Catina in Dresden kennen gelernt haben.

5. Und endlich ganz besonders aus der dem Giulio Romano ganz eigentümlichen Mundlage, mit den rüsselartig vortretenden Lippen, wie Sie dies auch bei den zwei Kindern wahrnehmen.

Das Bildchen im Salon Carré des Louvre ist mir wohl bekannt. — Der Katalog des Herrn Villot schreibt es mit Recht der *Schule* des Urbinaten zu; ich selbst machte 1880 in meinem Notizbüchlein folgende Bemerkung vor jenem Bildchen: »wahrscheinlich von einem Bolognesischen Nachahmer Raffael's, etwa von Bagnacavallo, nach einem Originalbilde des Giulio Romano, *kopiert*. Die *Komposition gehört aber dem Raffael*.«

Mehr wage ich nicht zu sagen. Ihrem schönen Bildchen geschieht auf jeden Fall dadurch kein Abbruch.

Mailand, 30. August 1885. Giovanni Morelli.

Den vielen im Laufe dieses Sommers die Ausstellung in Düsseldorf besuchenden Kunstfreunden ist wohl mit der Adresse des Eigentümers obigen Gemäldes gedient: Herr Schreiner, Düsseldorf, Wagnerstrasse 33.

BÜCHERSCHAU

Edward C. Strutt, *Fra Filippo Lippi*. London, G. Bell & Sons, 1901.

Es ist erstaunlich, dass in einer Zeit, die, wie die unsere, monographische Behandlung unstreitig bevorzugt, ein Künstler, der so liebenswürdig und unterhaltend, so gefällig und daher so beliebt ist, wie der Karmeliter Mönch Fra Filippo, noch keine eingehende Darstellung seines Schaffens erfahren hat, während andere, z. B. sein Gegenstück als Künstler und als Mensch, Fra Angelico, den Vorwurf für mehrere eingehende Monographien abgegeben hat. Man könnte also wirklich in diesem Falle von der »Lücke, die ausgefüllt wird«, sprechen, wenn das vorliegende Buch den Gegenstand erschöpfend behandelte und die zahlreichen Probleme, die auch diese Existenz stellt, in der Hauptsache wenigstens, löste.

Trotzdem es der Verfasser offenbar an Hingabe an seinen Stoff nicht hat fehlen lassen, trotzdem er in seinen Bestrebungen von wohlbekannten Verlegern unterstützt wurde, die das geschriebene Wort durch die grosse Zahl der beigegebenen Illustrationen förderten: *das* Buch über Fra Filippo Lippi ist uns von Edward C. Strutt nicht geschenkt worden. Zugestanden sei, dass die Schwierigkeiten gross sind, da es wenig sicher datierte Werke des Meisters giebt und sein Stil nicht so starkem Wechsel unterliegt, als dass die Bilder der verschiedenen Perioden deutlich von einander sich unterschieden. Die Dokumente lassen uns hier im Stich, denn die, welche wir besitzen — an Zahl nicht wenige —, beziehen sich entweder überhaupt nur auf das Privatleben des Künstlers, der mit den Gesetzen zu wiederholten Malen in Konflikt kam, oder auf die künstlerischen Unternehmungen seiner letzten Jahre.

Als den ersten Lehrer Fra Filippo's betrachtet der Verfasser Don Lorenzo Monaco, der dem gleichen Orden angehört hatte. Diese Annahme, die übrigens auch von Berenson ausgesprochen worden ist, hat sehr viel für sich; man darf aber billig Beweise stilistischer Art erwarten und diese werden nicht beigebracht. Als Jüngling erlebt es Fra Filippo aus nächster Nähe mit, wie die Brancaccikapelle ausgemalt wird und empfängt hier die entscheidenden Eindrücke seines Lebens. In einigen Bildern, die man als Jugendwerke in Anspruch nehmen kann — die Münchener Verkündigung, die zwei Versionen der Anbetung in der Florentiner Akademie und andere — finden sich Beziehungen zu Masolino, während später Masaccio's überwältigender Einfluss in den Versuchen der Charakteristik und in den Typen zu beobachten ist.

Von vornherein aber hat er eine gewisse eigene Formauffassung, die sein Produkt leicht von dem anderer Künstler unterscheidet. Es kommt wohl vor, dass dem Frate irrig Werke seiner Schüler und Nachahmer zugeschrieben worden sind, eines Fra Diamante, Piero di Lorenzo Pratese, Zanobi Macchiavelli, Pesellino, Sellaio u. s. w.; aber weder mit seinen Lehrern, noch mit seinen Altersgenossen ist er verwechselt worden.

Noch seiner frühen Zeit gehören an: die »Krönung Mariä«, im Lateran, für Carlo Marsuppini gemalt, das Berliner Bild der »Anbetung«, jetzt allgemein als das Altarbild der Kapelle des Medici-Palastes anerkannt, vom Maler

signiert (das einzige Staffeleibild, das er überhaupt bezeichnet hat), die anmutigen zwei Lünetten der National Gallery, das Tondo der Sammlung Cook in Richmond (jetzt abgebildet in Weisbach's Publikation über Pesellino). Reifer die thronende Madonna im Louvre, in der Masaccio's Einfluss vielleicht am deutlichsten sich offenbart, aus Santo Spirito (1437/38), die dazu gehörige Predelle, in einzelnen Teilen zu dem Feinsten zu rechnen, das Fra Filippo geschaffen hat, in der Florentiner Akademie u. a.

Die besten Altarbilder entstehen in der Folgezeit: die grosse Krönung Mariä, angeblich schon 1441 beendet, das Verkündigungsbild in San Lorenzo. 1452 siedelt Fra Filippo nach Prato über und schafft hier, mit mannigfachen Unterbrechungen freilich, das Hauptwerk seines Lebens, den Freskenschmuck im Chor der Kathedrale, der erst 1465 beendet wird. Der selben Zeit mag man mit Wahrscheinlichkeit das gefeierte Tondo des Palazzo Pitti und das Uffizienbild der Madonna mit Engeln zuschreiben, die man die »Madonna della seggiola« des Quattrocento zu nennen sich versucht fühlt — offenbar sofort hoch berühmt und daher wieder und wieder kopiert. Das Leben des noch nicht alten Künstlers bricht, wie es scheint, plötzlich ab, als er in Spoleto seine Darstellungen aus dem Marienleben malt.

Der Hauptsache nach ist diese Entwickelung von dem Verfasser richtig dargestellt. Die Schwäche des Buches aber ist die kritische Beurteilung einzelner Werke. Wie ist es möglich, dass jemand, der ein spezielles Studium Fra Filippo gewidmet hat, auch nur einen Augenblick den hl. Hieronymus in der Akademie mit dem Meister in Verbindung bringt (Abbildung zu S. 80), dessen übertriebene Formen ohne Filippino oder Raffaellino gar nicht zu denken sind? Oder wenn die schwache Madonna in der Sammlung des Spedale degli Innocenti als »Vorläufer des Uffizienbildes« (in Heliogravüre reproduziert zu S. 74) angesprochen wird? Über dieses durch Übermalungen gänzlich entstellte Bild ist es schwer ein Urteil zu äussern; wahrscheinlich gehört es demjenigen Gehilfen Fra Filippo's an, der die Madonna della Cintola in Prato (jetzt Kommunal-Galerie) gemalt hat und der, beiläufig bemerkt, mit Neri di Bicci in Beziehung gestanden haben muss. Die meisten der Prateser Bilder sind Schulware, vor allem das Spirito Santo-Altarbild, bei dem Verfasser nur eine Mitarbeit Fra Diamante's annimmt. Die Predellen mit der Beschneidung, der Anbetung und dem Kindermord sind ebenso deutlich und unzweifelhaft von der Hand eines bestimmten Gehilfen; der Meister selbst hat hier sicher nicht einen Strich eigenhändig gemacht.

Aus diesem Mangel an Kritik erklärt es sich, wenn der Verfasser mit einem eigentümlichen Lapsus das Tondo der »Anbetung der Könige« in der National Gallery (No. 1033; Abb. zu S. 62), das längst allgemein als ein Jugendwerk des Botticelli anerkannt ist, dem Frate vindiciert. Es wäre vielleicht doch nicht unangebracht gewesen, wenn der Verfasser die »wissenschaftlichen Methoden moderner Kunstkritik«, gegen die er in der Einleitung (S. VIII.) sich ausspricht, etwas besser studiert hätte und sie zu handhaben lernte. Man mag ja nach Belieben in der Darstellung von ihnen Gebrauch machen oder nicht, wenn zuvor die wissenschaftliche Basis gelegt worden ist.

Von diesen einzelnen Ausstellungen abgesehen, ist es vielleicht ein schlimmerer Fehler, dass der Verfasser, wie es so oft geschieht, dem Irrtum der Überschätzung seines Helden verfällt. Schon in der Einleitung taucht der Gedanke auf, dass »die Grösse der Konzeption und technische Geschicklichkeit ihn uns als Bindeglied erscheinen lassen zwischen Masaccio und Raphael und als treuesten Herold der Renaissance« (S. 6) — ein Gedanke, der zu wiederholten Malen später variiert wird (S. 148 und S. 169). Ebenso wird der Einfluss des Frate auf die Nachkommenden viel zu hoch angeschlagen.

An Masaccio gemessen bedeutet Fra Filippo gewiss keinen Fortschritt. Um nur eines anzuführen: Vasari schon hebt mit Recht hervor, wie sicher Masaccio seine Figuren auf die Beine stellte. Fra Filippos Figuren dagegen stehen zumeist höchst unsicher da, sie haben etwas wacklig Tänzelndes; die Hintergrundfiguren auf dem Tondo im Pitti würden bei der leisesten Berührung umfallen; dasselbe kann man auf den meisten Bildern der Frate beobachten. Und was tritt an die Stelle der erhabenen Grösse eines Masaccio! Eine gewisse mittlere Ruhe steht den Figuren Filippo's wohl an, aber Wiedergabe von Gemütsbewegungen führt zur hässlichen Verzerrung der Gestalten (Heiterkeit: Engel auf der Uffizien-Madonna; Schmerz: Beisetzung des Stefanus in Prato).

Gewiss sind die Fresken in Prato eine der bedeutenden Schöpfungen der Florentiner Malerei, schon ihres Umfanges und ihrer leidlichen Erhaltung willen. Aber sie als bedeutendste Schöpfung nach Masaccio hinzustellen, geht doch nicht an. Weder mit Uccello's, noch Castagno's Werken lassen sie sich auf eine Stufe erheben (wie werden die zu Grunde gegangenen Fresken Castagno's und Domenico Veneziano's in Sant' Egidio erst gewesen sein); und welche Stelle erhalten sie, an Mantegna's oder Piero's ungefähr gleichzeitigen Fresken in Padua und Arezzo gemessen?

Das heitere und liebenswürdige Temperament Fra Filippo's, durch seine grosse Geschicklichkeit zur vollen Wirkung gebracht, bedarf so übertreibenden Lobes nicht, um sich Freunde zu erwecken. Wie man zu Zeiten gern die Gesellschaft eines heiteren Causeurs aufsucht, der um Einfälle nie verlegen ist, so wird man immer gern den Frate suchen, der frei von Ecken und Kanten ist, und dessen liebenswürdige Erzählergabe sicher sein darf verstanden zu werden.

G. Gr.

B. Berenson, *The study and criticism of Italian art.* London, G. Bell & Sons, 1901.

Der vorliegende Band fasst eine Reihe von Einzeluntersuchungen zusammen, die im Verlaufe von etwa zehn Jahren in amerikanischen und französischen Zeitschriften publiziert worden sind — mit Ausnahme der letzten Abhandlung, die als Broschüre an die Öffentlichkeit trat. Während die meisten eine bestimmte Frage stellen und zu lösen suchen — »Vasari im Lichte neuer Publikationen«, »Dante's bildliche Vorstellungen und frühe Illustrationen«, »Bemerkungen über Correggio«, »Correggio's vierte Centenarfeier«, »Amico di Sandro«, »Kopien nach verlorenen Bildern Giorgione's« — verbreitet sich die letzte über das ganze Gebiet der venezianischen Malerei, so wie sich diese in der denkwürdigen Ausstellung der New Gallery von 1895 darstellte.

Es ist fast überflüssig, diesen Abhandlungen in der neuen Form ihrer Veröffentlichung Begleitworte auf den Weg zu geben. Die wichtigsten unter ihnen sind bei ihrem erstmaligen Erscheinen von denen, die sich für die betreffenden Fragen interessieren, genugsam beachtet worden. Ausstellungen wird der Einzelne hier und dort zu machen haben; es würde sich manche kritische Bemerkung anzuhängen verlohnen, aber der Raum einer Besprechung möchte zur Darlegung solcher Streitfragen kaum ausreichen. Dass in der Hauptsache bei der Zeichnung einer einzelnen Persönlichkeit (Amico di Sandro, Giorgione) oder der grossen Entwickelungsreihe der Venezianer der Verfasser das Richtige getroffen hat, wird ihm niemand ernsthaft

streitig machen wollen: und das ist wichtiger, als ob eine einzelne Zuschreibung allzu kühn oder direkt als verfehlt erscheint.

Wenig bekannt dürfte der erste der beiden Correggio gewidmeten Aufsätze sein, der wegen der feinen Stilkritik und der künstlerischen Form der Darstellung besonders der Beachtung empfohlen sein mag. Das vielleicht merkwürdigste Stück des ganzen Buches aber ist das Vorwort, in welchem Verfasser darlegt, unter welchen Absichten die einzelnen Essays geschrieben wurden und andeutet, welchem Ziel nach seiner Ansicht künstlerische Betrachtung zuzustreben hat.

Eine grosse Zahl von Illustrationen, vielfach nach wenig bekannten Werken, besonders aus englischem Privatbesitz, erleichtern es, dem Verfasser in seinen oft subtilen stilkritischen Untersuchungen zu folgen. — Ein zweiter Band wird im Laufe des Frühjahrs folgen. *G. Gr.*

B. Berenson, *Lorenzo Lotto.* An essay in constructive art criticism. Revised edition. London, G. Bell & Sons, 1901.

»In dieser zweiten Auflage, liest man im Vorwort, ist die Zahl der Werke Lotto's und Alvise's, die hier zur Besprechung gelangen, beträchtlich grösser. Im übrigen blieb das Buch unverändert« . . . Wer das Werk aus der früheren Auflage kennt, weiss aus diesen Worten etwa, wie die Neuauflage beschaffen ist.

Der Verfasser hat seine Ansicht über die Entwickelung der venezianischen Schule und die Stellung, die innerhalb dieser der Familie Vivarini, besonders deren jüngstem Spross Alvise, gebührt, nicht modifiziert. Der stilistische Nachweis, den er seiner Zeit anzutreten versuchte, dass eine Zahl namhafter venezianischer Maler, Leute darunter, wie Cima, Montagna, Barbarj und schliesslich Lotto, nicht der Schule des Bellini angehören, sondern sich um Alvise Vivarini gruppieren, darf in der Hauptsache als erbracht gelten. Die Einzeluntersuchungen und Beobachtungen, die der Verfasser zu diesem Behuf gemacht hat, werden ihren bleibenden Wert behalten; — sollte es auch gelingen, gelegentliche Irrtümer dokumentarisch oder stilkritisch zu erweisen.

Da es sich hier um ein Buch handelt, das seit acht Jahren bekannt ist, kann sich die Anzeige auf die Mitteilung beschränken, dass die Zahl der Illustrationen in der Neuauflage (dank der Munificenz des Verlegers G. Bell in London) mehr als verdoppelt ist, und dass besonders zahlreiche der neu der Kenntnis gewonnenen Bilder Lotto's in den Marken wiedergegeben wurde. *G. Gr.*

DENKMÄLER

Berlin. Auch die Reichshauptstadt, in der Heinrich Heine einst als Student seine ersten Erfolge als Dichter errang, wird nun eine Art Denkmal des Poeten erhalten, allerdings nur ein etwas überlebensgrosses Bronzerelief. Mit ihm soll das Haus Taubenstrasse 32 geschmückt werden, in dem der junge Dichter 1823 gewohnt hat. Dort ist schon seit dritthalb Jahren eine Syenittafel angebracht mit der Inschrift: »Hier wohnte 1823 Heinrich Heine, geb. 13. Dezember 1799, gest. 17. Februar 1856.« Verehrer des Dichters haben nun den Berliner Bildhauer Hugo Berwald-Schwerin beauftragt, das Reliefbild Heine's zu modellieren, und bereits eine von ihm entworfene Skizze genehmigt. Heine ist dargestellt an einem Tische sitzend, auf welchem Bücher liegen, und auf den er die an den Kopf gelehnte Hand stützt. Das Brustbild ist von einem Pelzmantel umrahmt. Dem in Arbeit befindlichen Relief liegt ein alter, nach dem Leben gefertigter Stich zu Grunde, den der Heineforscher Dr. Gustav Karpeles als Titelbild einer seiner Schriften benutzt hat. Übrigens steht dem Künstler noch ein Hilfsmittel von besonderer Seite in Aussicht: Professor Paul Meyerheim sah die entstehende Arbeit und erinnerte sich dabei, dass Adolf v. Menzel noch ein altes Heinerelief besitzt, das der Meister einst vor Jahrzehnten, offenbar in Paris, erworben hat. Es ist nach dem Leben modelliert und das Werk eines französischen Künstlers. Menzel wird nun dieses Relief Herrn Berwald-Schwerin für seine Arbeit zur Verfügung stellen.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Florenz. In den letzten Tagen hat sich der Kunstbesitz um ein bedeutsames Stück bereichert, um ein Fresko des Andrea del Castagno. Vasari spricht ziemlich eingehend von den Arbeiten dieses Meisters in der Santissima Annunziata (II, S. 671): »In der Servitenkirche malte er al fresco drei flache Nischen in gewissen Kapellen: die eine ist dem heiligen Giuliano geweiht; darin sind Geschichten aus dem Leben dieses Heiligen, mit einigen Figuren, und einem Hund in Verkürzung, der sehr gelobt wurde.« Damals, als das Werk entstand, in den fünfziger Jahren des Quattrocento, gehörte die Kapelle der Familie Gagliano und blieb in deren Besitz bis zu ihrem Erlöschen. Schon der Nachfolger, Alfonso degli Ubaldini, liess das Fresko zudecken, indem er ein Altarbild stiftete (1613), und seither ist unter wechselndem Patronat und mehrfach verändertem Altarbild das Fresko Castagno's immer zugedeckt gewesen. Gegenwärtig gehört die Kapelle den Feronis (vgl. über die Schicksale der Kapelle Padre Tonini's Buch über die Annunziatenkirche S. 103 ff.).

In seiner Ausgabe Vasari's erwähnte Milanesi, dass das Fresko hinter dem Altarbild erhalten sei, und gab eine kurze Beschreibung desselben. Eine Überraschung also bedeutet die jetzt erfolgte Aufdeckung nicht. Es ist aber freudig zu begrüssen, dass das Ministerium die Abnahme des relativ modernen Altarbildes verfügt und so Gelegenheit geboten wird, das Fresko in Augenschein zu nehmen.

Der heilige Giuliano kniet mit über der Brust gekreuzten Armen; sein Gesicht, von der Fülle reicher Locken umrahmt, ist dem Beschauer zugekehrt, der Blick aber ist seitlich gerichtet. Oben über seinem Haupt erscheint in Wolken als Halbfigur Christus, in der Linken die Weltkugel haltend, mit der Rechten segnend. Rechts und links vom Heiligen steigt die Landschaft hügelig an: man sieht zur rechten Seite ein Kirchlein, vor dem der Heilige kniet Die Darstellung der anderen Seite ist zerstört, da ein Stück aus dem Fresko herausgebrochen ist. Der untere Teil des Bildes konnte nicht besichtigt werden, da sofort ein Vorhang vor das Fresko genagelt worden war, der nur die Besichtigung des oberen Stücks gestattete.

Der Qualität nach nimmt das Fresko unter Castagno's Werken einen sehr hohen Rang ein. Soweit man dies Wort auf einen so überzeugten Realisten anwenden kann, ist er hier edel; die Gestalt des Giulian ist beinah anmutig, Christus ein Charakterkopf vom Schlag des Lorenzo dei Medici; ein bisher nicht nachgeahmter Typus.

Die Erhaltung ist — von der genannten unheilbaren Beschädigung abgesehen — günstig; obwohl die Farben trüb sind und eine dichte Staubschicht nicht alle Einzelheiten deutlich unterscheiden lässt. Die Grössenverhältnisse entsprechen genau denen des Freskos in der Nachbarkapelle, das vor wenigen Jahren durch das wirksame Eintreten des Florentiner Instituts aufgedeckt wurde und in neuester Zeit von H. Brockhaus eingehende Behandlung erfahren hat. Von künstlerischer Kraft und feinem Gefühl für das Wesentliche scheint es mir jenem Hierony-

musfresko überlegen zu sein und es erweitert in erfreulicher Weise unseren Einblick in das Schaffen des energischsten Vertreters der realistischen Richtung im Florentiner Quattrocento. *G. Gr.*

Rom. Gelegentlich einer seiner letzten Führungen durch die Domitilla-Katakomben zeigte Prälat Wilpert seinen Zuhörern ein sehr merkwürdiges, jüngst von ihm entdecktes Gemälde. Die Malerei befindet sich zwischen zwei Gräbern und hat sich in seltener Farbenfrische erhalten. Die rechte Hälfte des Grabgemäldes ist zerstört. Man sieht in der Mitte die Verstorbene als Orans in der bekannten Bedeutung als Selige, welche für die Hinterbliebenen betet. »In orationibus tuis roges pro nobis quia scimus te in Christo« heisst es einmal in den Katakomben mit Bezug auf eine Orantin, und damit sind sie alle erklärt. Links über der neuentdeckten Freske steht der Name der Verstorbenen: »Calendina vives« und darunter sieht man ein Lamm, welches mit allen vier Füssen auf einer Schlange steht, deren oberer Teil um einen Baum geringelt ist. Links sieht man eine Taube mit einem Ölzweig im Schnabel. Das Lamm ist das Symbol der Auserwählten, die Schlange zu seinen Füssen deutet auf Satan und Sünde, die überwunden sind, die Taube endlich ist das Symbol der Seele im Frieden. Prälat Wilpert setzt seine Forschungen fort, nachdem er genaue Pläne der Domitilla-Katakomben aufgenommen hat. Er hofft noch andere Fresken aufzudecken, vor allem eine Reihe von Katakombengemälden, die schon im 18. Jahrhundert bekannt waren und dann verschollen sind. *E. St.*

VEREINE

Chemnitz. In der deutschen Lehrerversammlung sprach Herr Hauptlehrer H. Wolgast-Hamburg über die »Bedeutung der Kunst für die Erziehung«. Der hochinteressante Vortrag, der vor einer dichtgescharten Zuhörerschaft gehalten wurde, fand starken Beifall, aber auch mehrfache Anfechtung. Folgende Resolution wurde nach längerem Kampfe mit 160 gegen 100 Stimmen (von Vertretern) angenommen: »Die deutsche Lehrerversammlung begrüsst die neuen kunstpädagogischen Bestrebungen mit Freuden und ist überzeugt, dass Schule und Leben eine innere Bereicherung und Veredelung daraus schöpfen werden; sie hält aber zur Zeit die neu aufgetauchten Probleme noch nicht für genügend geklärt um jetzt schon bindende Beschlüsse fassen zu können.«

Düsseldorf. Vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen wurden auf der Deutsch-nationalen Kunstausstellung zu Düsseldorf für 60820 Mark Ölgemälde und Skulpturen zur Verlosung unter die Mitglieder des Vereins angekauft. Das im Auftrage des genannten Vereins vom Maler Alb. Baur jr. ausgeführte Gemälde »Einbringung der Leiche des erschlagenen Erzbischofs Engelbert in Schloss Burg« ist vom Ausschusse des genannten Vereins der Gemäldesammlung in der Ruhmeshalle zu Barmen als Geschenk überwiesen worden. Dass die gemeinsinnigen Bestrebungen des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in allen kunstsinnigen Kreisen erfreulicher Weise in immer höherem Masse Anerkennung und Förderung finden, geht aus der stetig wachsenden Mitgliederzahl hervor. Unter anderem haben in jüngster Zeit Ihre Königl. Hoheit die Kronprinzessin von Schweden, Se. Königl. Hoheit Prinzregent Luitpold von Bayern, Se. Königl. Hoheit Prinzregent Albrecht von Braunschweig sowie Seine Durchlaucht Prinz Karl von Hohenzollern ihren Beitritt zum Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen angemeldet.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Baden-Baden. *Jubiläums-Kunstausstellung.* Die Jubiläums-Kunstausstellung in Baden-Baden, veranstaltet zur Feier des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums des Grossherzogs Friedrich von Baden, wird in der zweiten Hälfte des Monats Mai eröffnet werden. Die Anmeldungen hervorragender Kunstwerke sind so zahlreich, dass das künstlerische Unternehmen in qualitativer Hinsicht die Anerkennung selbst des verwöhntesten Kunstkenners finden wird. Aus der Fülle der gediegenen Ausstellungsobjekte seien heute nur einige herausgegriffen. Aus dem Grossherzoglichen Schlosse zu Baden sind dem Ausstellungskomitee zahlreiche historische Gemälde, darunter das Lauchert'sche Porträt des Grossherzogs aus dem Jahre 1852, also dem Jahre des Regierungsantrittes, zur Verfügung gestellt worden. Die katholische Stiftskirche stellte wundervolle Silbergeräte und Paramente aus, während das Kloster Lichtenthal, wie bereits gemeldet, durch verschiedene Baldung-Altäre die Ausstellung bereichert, deren kunstgeschichtliche Feststellung infolge ihres bisherigen, dunklen Aufbewahrungsortes in der Gruftkirche zu Lichtenthal ausserordentlich erschwert war. Diese Gemälde Baldung's haben nun dem Geschäftsführer der Ausstellung, Herrn Direktor Schall, Veranlassung gegeben, verschiedene Originale des berühmten Meisters aus Privatbesitz und öffentlichen Sammlungen für die hiesige Jubiläums-Ausstellung zu gewinnen, so dass nunmehr dem Kunsthistoriker, speziell dem Baldung-Forscher, willkommene Gelegenheit geboten sein wird, die Autorschaft verschiedener, dem Meister zugewiesener Bilder zu prüfen und endgültig zu konstatieren. Desgleichen senden die Kunstmäcen Herr Konsul Weber-Hamburg und Frau Oser-Thurneysen-Basel die in ihrem Besitze befindlichen Baldungs, wozu sich Karlsruhe gesellen wird, dessen grossherzogliche Gemäldegalerie die berühmte, ehemals gleichfalls in Lichtenthal befindliche Votivtafel Baldung's enthält. Von sonstigen hervorragenden Ausstellungsobjekten seien heute nur noch genannt: Lenbach's »Kaiser Wilhelm I. in seinem letzten Lebensjahre«, eine Marmorstatuette von Professor von Kopf-Rom, ein wundervoller Feuerbach und schliesslich eine äusserst wertvolle, cirka 100 Briefe, Gedichte und Stammbuchblätter umfassende Autographensammlung.

In New York ist ein Streit um die Zulässigkeit eines Kunstwerks als Ausstellungsobjekt entstanden. Es handelt sich um Biondi's Saturnalien, ein Werk, das vom Pariser Salon mit dem grossen Preis ausgezeichnet worden ist und das schon auf der panamerikanischen Ausstellung erschienen war. Die National Sculpture society in New York, eine Künstlerschaft, die sich berufen fühlt, über Kunstangelegenheiten zu wachen, hat gegen die Ausstellung der Gruppe sowohl aus sittlichen wie aus ästhetischen Rücksichten Protest eingelegt. Der Generaldirektor des Metropolitan Museum of Art General di Cesnola, der das Werk auszustellen gedenkt, hat gegen die Einmischung der Künstlergenossenschaften energisch Verwahrung eingelegt, und auch die Entscheidung einer anderen Korperation, die Fine Arts Federation, zurückgewiesen. Vermutlich sind hier nationalpolitische Empfindungen mit ins Spiel geraten.

VOM KUNSTMARKT

Berlin. In unserer Zeit der lebhaften Wiederaufnahme der Stilmotive der Louis' XVI.-, Directoire- und Empireepochen in der künstlerischen Möbelindustrie und Innendekoration hat auch das Interesse für die lange Zeit nur wenig beachtete und doch so eminent charakteristische und stilvolle Porträtkunst vom Ausgange des 18. und vom

Beginne des 19. Jahrhunderts eine ungeahnte Neubelebung erfahren. Namentlich ist in den letzten Jahren die Nachfrage nach den farbigen Drucken der grossen *englischen Porträt-, Stecher- und Schabkünstler der Zeit um 1800* eine so rege geworden, dass gute seltenere Drucke dieser Art in London und Paris und auch auf deutschen Kunstauktionen die fabelhaftesten Preise erzielten. Eine besonders wertvolle Sammlung solcher historisch wie künstlerisch gleich interessanten Bildnisdrucke gelangt in der Woche vom *10. Juni* ab durch die *königliche Hofkunsthandlung* von *Amsler & Ruthardt* (Berlin W. 64, Behrenstr. 29a) zur öffentlichen Versteigerung.

Die Sammlung enthält unter der grossen Anzahl jugendlicher englischer Damenporträts, die in ihrem Zusammenhange nicht nur eine prächtige Schönheiten-Galerie, sondern auch ein erlesenes Material zum Studium der ungemein reizvollen Modetrachten jener Zeit repräsentieren, einige der berühmtesten Blätter der ersten Meister in vorzüglichen farbigen Qualitätsdrucken von seltener Schönheit und Frische der Erhaltung.

Schliesslich führt der *Auktionskatalog LXVII* der Firma *Amsler & Ruthardt* noch eine reichhaltige Sammlung von Werken der *Rubens-Stecher des 17. und 18. Jahrhunderts* auf, welche gleichzeitig mit obigen Blättern zur Versteigerung gelangen. Der reich illustrierte Katalog, in welchem auch die näheren Auktionsbedingungen enthalten sind, wird von der Firma gegen Einsendung des Betrages von 1 Mark verschickt. Zwei Tage vor Beginn der Auktion, *Sonnabend den 7. und Montag den 9. Juni*, wird die Sammlung in der ersten Etage der Kunsthandlung von Amsler & Ruthardt zu *allgemeiner Besichtigung* ausgestellt sein.

Florenz. Die Versteigerung der Galerie Panciatichi, die sich über zwölf Tage erstreckt hat, fand unter lebhafter Beteiligung der Florentiner Händler und Liebhaber statt. Hoch bezahlt von kunstgewerblichen Gegenständen waren die europäischen Waffen (während orientalische Waffen nur geringe Preise erzielten), die Cloisonnés, Jades und Bibelots in Bergkrystall, ohne dass sich bedeutende Stücke darunter befanden. Von den Bildern hielten sich diejenigen trecentistischen Stiles auf mässigen Preisen, Quattrocentobilder wurden meist hoch bezahlt und ebenso waren die niederländischen Arbeiten gesucht. Hervorgehoben seien die folgenden Stücke: 2. Signiertes Bild des Matteo di Giovanni 1481, hl. Hieronymus, offenbar in seiner Bedeutung nicht erkannt, brachte nur 255 Lire (ist nach der Auktion von einem florentiner Sammler erworben worden). 6. Dem Raffaelino del Garbo zugeschrieben: Martyrium Sebastians; langweiliges Schulbild, 1450 L. 31. Vasari; zwei Bilder religiöser Gegenstände, charakteristische Arbeiten, 700 L. 32. Menzocchi, zwei reizende kleine Tondi mit Adonis und Venus, mit 380 L. nicht nach ihrem Wert bezahlt. 36. Livio Meus, Familienscene; gefälliges Rokokobild, in der Art des Longhi, blieb mit 300 L. weit hinter seinem Wert zurück. 38. Leonardo zugeschrieben, Porträt des Soderini; mässige Replik des oft vorkommenden Bildes, 510 L. 40. Michelangelo, Frauenkopf, Fresko; eindrucksvolles Bild, 1750 L. 43. Schäuffelein (holländisch), Pietà, 500 L. 44. Sarto, Madonna; graue Untermalung mit 10600 L. zurückgezogen. 45. Lucas von Leyden (niederrheinisch), hl. Familie, 1250 L. 47. Raphael, Kreuztragung; alte Widerholung des Predellenstückes des Bildes für die Nonnen von St. Antonius, 2800 L. 50. Murillo (Sustermans), Porträt eines jungen Mannes, hübsches Bild, 3000 L. 52. Pinturicchio (Schüler des Ghirlandaio): stark übergangenes Tondo, 1800 L. 54. Piero della Francesca (Filippo Lippi und Pesellino nahestehend); unter den Quattrocentobildern das feinste Stück, 3300 L. 55. Ghirlandaio (Sellajo), Tondo, 5100 L. Castagno (?), zwei Altarflügel, der eine mit Hieronymus besser als der andere mit Tobias und einem Erzengel, 1050 L. 57. Credi (Kopie nach dem von Morelli Tommaso genannten Schüler), 2650 L. 58. Botticelli (Sellajo), Hieronymus, 900 L. 59. Filippo Lippi (Sellajo), Cassone mit Schlachtendarstellung, 5000 L. 63. Vlämische Schule (oberdeutsch), sechs Köpfe auf Goldgrund, Stücke eines Bildes, zum Teil sehr interessant, 1300 L. 94. Botticelli, Madonna; ganz langweiliges Bild eines Anonymus, 1350 L. 110. Art des Murillo, Cleopatra, wertloses Bild, 3000 L. 121. P. Battoni, Männliches Bildnis, geistvolles Porträt, 270 L. 122. Bloemaert, Das goldene Zeitalter; kleines Oval, 610 L. 129. Van Dyck, hl. Familie. italienische Kopie mit schweren, undurchsichtigen Schatten, 28000 L. (verkauft!) 165. Beuckelaer, vier $1\frac{1}{4}$ zu 2 Meter grosse Küchen- und Marktscenen, sehr dekorativ und wegen der Beeinflussung durch die Bassano interessant, wurden auf 21000 L. getrieben. 175. Salvator Rosa, Schlachtenstück, 26000 L. 179. Neefs, Kircheninterieur, 600 L. Gute italienische Bilder des späten 16. und 17. Jahrhunderts wurden kaum beachtet, so dass oft kaum die zumeist sehr schönen Rahmen bezahlt wurden; so 162. Jordaens (rein italienische Bilder), die Marien am Grabe und Noli me tangere, zwei hervorragend schöne Stücke, 410 L. *G. Gr.*

London. *Auktion der »Dunn-Gardner« Silbersammlung.* Am 29. und 30. April dieses Jahres wurde diese ausserordentliche Sammlung, welche früher längere Zeit im »Victoria- und Albert-Museum« in South Kensington ausgestellt worden war, durch Christie unter lebhafter Beteiligung des Publikums und zu bis jetzt noch nicht bekannten Preisen versteigert. Die wertvollsten Objekte waren folgende: Ein Tudor-Becher mit Fuss, ganz vergoldet, aus dem Jahre 1521, wurde mit 82000 M. bezahlt. Da derselbe nur circa vierzehn Unzen wog, so erzielte dieser in runden Zahlen 5800 M. Der Becher weist eine kurze lateinische Inschrift auf. Ein kleiner dreiteiliger Altar aus geschnitztem Buchsbaum mit Baldachin, die Kreuzigung darstellend, im gotischen Stil, 14. Jahrhundert, 39000 M. Geschnitztes Elfenbein-Reliquarium, französisch, 9600 M. Ein silberner Becher in Kokosnussform, in Relief die Geschichte des verlorenen Sohnes dargestellt, 19600 M. Ein flacher Becher aus dem Jahre 1525, silbervergoldet, 17600 M. Ein Salzfass aus dem Jahre 1591, Elisabeth-Stil, mit getriebener Dekoration, 12000 M. Ein irdener Kölner Krug in silbervergoldeter Montierung, aus dem Jahre 1577, kam auf 3200 M. Ein Wasserkübel, im Stil Jacob's I., 1621, mit domartigem Deckel, 6000 M. Ein Kelch aus der Elisabeth-Epoche, reich graviert, 6540 M. Ein hoher silbervergoldeter Becher, Nürnberg, 1630, 24000 M. Ein Pokal von Hans Keller in Nürnberg 1582 angefertigt, 8200 M. Eine Lous' XVI. emaillierte goldene Dose mit Malerei 16400 M. Das Resultat des ersten Auktionstages betrug 26250 M.

Die Preise am nächstfolgenden Tage gestalteten sich eben so günstig wie am ersten. Ein silbervergoldeter Becher aus der Epoche Jacob's I., 1604, wurde mit 80000 M. bezahlt. Für einen silbernen Löffel, teilweise vergoldet, mit der Figur von St. Nicolaus, 1488 bezeichnet, 7800 M. Eine silbervergoldete Tazza, Elisabeth-Epoche, mit getriebener Figur eines römischen Kriegers, 18000 M. Ein silberner Becher mit Henkel aus der Zeit Wilhelm's III. 12000 M. Sechs silberne, schön gravierte Löffel aus der Periode Jacob's I., 13700 M. Eine goldene Louis' XV. Dose, bunt emailliert, 8000 M. Eine goldene Bonbonnière mit Malerei im Stil Tenier's 5600 M. Eine goldene Dose mit Pastoralscenen von Neuberg, Dresden, 5200 M. Das Gesamtresultat der Auktion betrug 780000 M.

O. v. Schleinitz.

Inhalt: Die Eröffnung der Turiner Ausstellung. — Ein echter Raffael oder Giulio Romano? — Edward C Strutt, Fra Filippo Lippi; B. Berenson, The study and criticism of Italian art; B. Berenson, Lorenzo Lotto. — Berlin, Bronzerelief Heinrich Heine's. — Florenz, Fresko des Andrea del Castagno; Rom, Grabgemälde. — Chemnitz, Lehrerversammlung; Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. — Baden-Baden, Jubiläums-Kunstausstellung; New York, Biondi's Saturnalien. — Berlin, Versteigerung bei Amsler & Ruthardt; Florenz, Versteigerung der Galerie Panciatichi; London, Auktion der Dunn-Gardner« Silbersammlung. — Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.*, *G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 28. 5. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

NEUES AUS VENEDIG

Am 18. Mai wurde endlich im Palazzo Pesaro die städtische Galerie der Werke moderner Meister feierlich und mit den üblichen Reden eröffnet. Die Anregung zur Gründung dieser Galerie dankt Venedig dem jungen hiesigen Fürsten Giovanelli, der im Jahre 1897, gelegentlich der zweiten internationalen Ausstellung, acht Gemälde in- und ausländischer Meister erwarb und dieselben der Stadt schenkte, den Wunsch aussprechend, es möge mit dieser Schenkung der Anfang einer städtischen Galerie gemacht werden. Sein Beispiel fand Nachahmung, so dass jetzt nach nur vier Jahren die Galerie 206 Werke aufweist, welche 115 verschiedenen Autoren angehören: 96 Gemälde, 17 plastische Werke, 78 Radierungen, 8 Zeichnungen, 7 Arbeiten der Kleinplastik. 17 verschiedene Staaten sind vertreten, darunter verzeihlicher Weise Italien am reichhaltigsten, mit 69 Nummern, Deutschland mit 45 u. s. w. — Der Stadtrat beschloss, die solchergestalt entstandene Kunstsammlung provisorisch im Palast Pesaro aufzustellen, welcher bekanntlich von der Contessa Bevilacqua zu ähnlichen Zwecken der Stadt vermacht worden ist. — Die Aufstellung ist provisorisch, weil jetzt schon fast der Raum nicht hinreicht. Sind ja doch für die Ankäufe von seiten Venedigs für die nächste Internazionale 1903 bereits 100000 Lire zusammengebracht worden. — Ein Besuch in dem prächtigen Palaste, der nun diese Galerie enthält, ist ungemein interessant und belehrend. Er kann auch den Allerblindesten die Augen öffnen und viel zu denken geben.

Das Unwahre, Verwerfliche der ganzen Ausstellungsmode mit all ihren Intriguen, Gehässigkeiten und schreienden Ungerechtigkeiten kann nicht schlagender bewiesen werden, als durch das Erstaunen, welches sich all derer bemächtigen muss, welche nun ihre Götzen von Piedestal gestürzt sehen: Bilder, welche in der täuschenden Ausstellungsbeleuchtung von den Freunden ihrer Autoren verhimmelt wurden, sind nun, im einfachen Lichte einer Behausung aufgestellt, auf ihren wahren Wert reduziert. — Die bunte Menge, die Musik, die Blumen, die festlichen Toiletten der Damen und hundert andere Faktoren, welche ein Bild in der Ausstellung mit einem gewissen Nimbus umgeben, fehlen hier. Das geschmückte Weib von gestern Abend erscheint nun am anderen Morgen in ihrer wahren Gestalt, nüchtern und verkommen. — In dem einfachen Seitenlichte werden wir des Mangels jeder anständigen Technik gewahr, der Abwesenheit jeder Zeichnung, des Formgefühls, jedes wirklichen Könnens. Die völlige Rücksichtslosigkeit gegenüber den Kennern im Publikum tritt in erschreckender, beängstigender Weise an den Tag. — Man fragt sich jetzt erst: Wie ist es möglich, dass dieser oder jener »Meister« zu internationaler Berühmtheit gelangen konnte; wie konnte seine Technik bewundert werden, der doch gar keine besitzt? Mit wenigen Ausnahmen hervorragendster Art und deshalb um so herzerfreuender, hinterlässt diese neue Kunstsammlung einen ziemlichen Eindruck, ganz abgesehen von der bedeutenden Summe, welche erforderlich war, sie zu erwerben. Man bedenke, dass dieselbe sich an dem Orte befindet, wo die grössten Meister des Kolorits ihre gewaltigen Werke schufen, welche noch heute im höchsten Glanze strahlen, wogegen die schlammartige Farbe eine gemeinsame Eigentümlichkeit der meist freudlosen modernen Meister ist und zwar hier wie im höchsten Norden. In absehbarer Zeit wird man sich in Venedig fragen, ob es denn wirklich so gar wünschenswert war, kennen zu lernen, was im fernsten Norden gemacht wird und es für schweres Geld zu erwerben. Man wird sich an die grossen Vorfahren erinnern, und von neuem versuchen das ewig Bleibende in ihnen, sich zu eigen zu machen. Man wird beklagen, dass durch das Ausstellungstreiben, durch welchen oft die schlimmsten Seiten in der Künstlernatur entfesselt wurden, so vieles verdorben wurde; dass die besten im Publikum der Freude an den Erzeugnissen der Ausstellungskunst müde, sich von den Resultaten einer überhasteten Thätigkeit abgewendet haben. Man wird dann erkennen, dass die meisten der Künstler, besonders die Maler einer Technik sich hingeben, die nur für den Ausstellungsraum Stich hält und in jeder anderen Beleuchtung in ihr Nichts zusammenfällt. Man wird mit Schmerz gewahr werden, wie die Ausstellungen jede Nationaleigentümlichkeit in der Künstlernatur verwischt haben. Man wird versuchen aus dem Zerstörungswerk zu retten, was gerettet werden kann. Doch muss vorher der Einfluss und die Herrschsucht der geheimen Verbindungen Weniger zum Schaden (ideellen wie materiellen) der Wahrheit ihr Äusserstes geleistet haben. Die Ausstellungen mit ihren durch die seltsamsten Schliche erreichten Ankäufen aus öffentlichen Geldern, sie müssen aus sich selbst zu Grunde gehen: Die Suggestion und ästhetische Hypnose muss einer unbefangenen Beurteilung Platz machen. *AUGUST WOLF.*

BENJAMIN-CONSTANT †

In Jean Joseph Benjamin-Constant verliert die offizielle französische Malerei einen ihrer bedeutendsten und angesehensten Vertreter. Besonders im Auslande wurde er ausserordentlich geschätzt, und während in Frankreich selbst Bonnat als Hofmaler der Republik einen Präsidenten nach dem andern malte, wandten sich die englischen Königinnen und Prinzessinnen, Earls und Lords an Benjamin-Constant, wie denn auch die royalistische Aristokratie Frankreichs ihm den Vorzug gab. Obgleich er in den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens hauptsächlich

als Porträtist bekannt war, hatte er doch seinen ersten und grössten Ruhm einen ganz anderem Gebiete der Malerei zu verdanken. Er hatte den Orient bereist und zahlreiche grosse und kleine Gemälde mit orientalischen Scenen geschaffen. Eines davon, »Die letzten Rebellen« hängt im Luxembourg und zeigt den Kaiser von Marokko zu Pferde, dem vor den Mauern der Hauptstadt die toten oder gefesselten Rebellen zu Füssen gelegt werden. Ein anderes »Les Chérifas«, das er selbst für sein bestes Bild hielt, war auf der Decennale der Weltausstellung zu sehen. Nach diesen beiden waren seine bekanntesten Orientgemälde: Frauen vom Riff in Marokko, maurischer Metzger in Tanger, Strasse in Tanger und der Harem. Seine bekanntesten Bildnisse sind das im Luxembourg hängende Porträt seines Sohnes, der Herzog von Aumale in Chantilly, und das grosse, in magisch gelber Beleuchtung erstrahlende Porträt der Königin Victoria von England auf dem Throne, welches ebenfalls auf der Weltausstellung zu sehen war und auf dem die Herrscherin wie eine gotische Heilige aussah. Auch an grosse dekorative Arbeiten hat sich Constant gewagt, jedoch mit bedeutend weniger Glück, als ihm in seinen fast immer trefflich charakterisierten und vornehm getönten Bildnissen und in seinen warmfarbigen Orientbildern gegeben war. Noch in diesem Jahre hat er zwei Porträts ausgestellt: den englischen Lord Savine im Jagdkostüm, in den von Constant bevorzugten herbstgelben Tönen gehalten, und den schlauen Bankierkopf des Journalisten Oppert von Blowitz. Der Künstler, der schon seit drei Monaten hoffnungslos darniederlag, hat ein Alter von nur 57 Jahren erreicht. — Die Leser der Zeitschrift für bildende Kunst werden sich noch der Heliogravüre nach dem vielleicht schönsten seiner Bildnisse erinnern: seine beiden Söhne (September 1900). *K. E. SCH.*

ÜBER DAS KOPIEREN VON WASSERZEICHEN

In den meisten Sammlungen von Kupferstichen sind gerade jene frühen Blätter, deren Wasserzeichen uns am meisten interessieren, entweder durch Angelbänder an einer Seite oder mittels Untersatzstücke an drei, selbst an allen vier Punkten befestigt, so dass ein Kopieren ausgeschlossen, ein Nachzeichnen aus freier Hand aber, wenn es überhaupt angeht, mit den grössten Schwierigkeiten verbunden ist. Und selbst für den Fall, als die Blätter ganz lose, also gar nicht befestigt sind, gereicht die umständliche Manipulation des Durchpausens auf der Fensterscheibe oder zwischen Glasplatten kostbaren Blättern gewiss nicht zum Vorteile. Noch weniger ist diese Methode bei alten Handzeichnungen anzuraten, welche die behutsamste Behandlung und Schonung erfordern.

Durch ein einfaches photographisches Verfahren, welches ich nach eigener Erprobung allen Kollegen zur Nachahmung bestens empfehle, gelang es mir, auf die bequemste Weise ohne jede Schädigung des Originales, ohne Rücksicht darauf, ob dasselbe an zwei, oder an allen vier Enden befestigt ist, die Wasserzeichen in Faksimile zu kopieren. Man nimmt hierzu gewöhnliches und zwar besser *mattes Celoidinpapier*, wie es eben in der Photographie verwendet wird, schneidet sich von demselben ein Stück etwas grösser als das Wasserzeichen ab, schiebt es mit der lichtempfindlichen Schichtseite nach oben unter das Wasserzeichen, was ja selbst bei befestigten Kupferstichen immer möglich ist, und lässt das Tageslicht einige Zeit darauf einwirken. Nach ungefähr 15 Minuten, mitunter auch früher, wenn die Oberfläche des Kupferstiches oder der Handzeichnung eine nicht gar zu dichte Schattierung zeigt, erscheint eine genaue positive Kopie auf dem Celloidinpapiere, welches hierauf mit Fixiernatron dauerhaft gemacht und schliesslich gut ausgewaschen wird.

Ob man nun diese Kopie mit Tinte nachzieht, was bei mattem Celoidinpapier leicht ausführbar ist, oder ob man sich von der ersten Kopie eine Pause auf gewöhnliches Schreibpapier machen will, bleibt dem Gutdünken des Einzelnen überlassen. Möge dieses Verfahren durch den Reiz seiner leichten Ausführbarkeit nicht nur jenen Fachgenossen, welche die Wasserzeichen bereits bei ihren Studien herangezogen haben, manche Lücke ausfüllen, sondern auch andere anregen, diesem wesentlichen Merkmale alter Drucke oder alter Handzeichnungen eine grössere Aufmerksamkeit zu schenken. *Dr. J. Meder.*

BÜCHERSCHAU

Lange, Konrad. Das Wesen der künstlerischen Erziehung, Ravensburg, Maier. 8°. 34 S.

Der Verfasser nimmt in der vorliegenden Schrift gegen die Personen das Wort, die sich über die neuerdings in Fluss geratene ästhetische Pädagogik und deren hervorstechendste Erscheinung, den Dresdner Kunsterziehungstag, ausgesprochen haben. Er setzt sich mit der Kreuzzeitung, mit den Theoretikern des Zeichenunterrichts, mit Personen und Meinungen aller Art auseinander. Die Quintessenz der Schrift ist auf Seite 18 und 19 zusammengefasst: Die Kunst hat ihrem Wesen nach etwas Freies, Spielendes, Gefühlsmässiges, deshalb soll auch der Unterricht in ihr einen freien und gefühlsmässigen Charakter haben . . . Kunstanschauung ist in erster Linie Genuss und deshalb sollte auch die Erziehung zur Kunstanschauung in erster Linie Genuss sein . . . Wir wollen keine neuen Fächer, wie Kunstgeschichte oder Ästhetik in den Schulen einführen . . . Nicht theoretische Unterweisungen über die Kunst, sondern Kunst selbst ist es, was wir auf den Schulen brauchen«. Der Verfasser verwirft mathematische Lehrungen, das einseitige Betonen der technischen Routine, das Herumreiten auf bestimmten Methoden, und überhaupt alle Methoden, die in den Händen eines mittelmässigen Lehrers das Kind langweilen würden. Es sei ungerecht gewesen, meint der Verfasser, von den Einberufern des Dresdner Kunsterziehungstages zu verlangen, dass bei den Geladenen in allen einzelnen Gebieten eine ausgearbeitete, allein seligmachende Methode präsentieren sollten. Unserer Meinung nach gehört die Methode zum Erzieher, wie die weisse Farbe zum Schimmel; der Leiter ist nur insofern ein Erzieher, als er Methode anwendet. Die Methode ist aber nicht etwa zu verwechseln mit dem Lehrgang. Darüber, dass bei der Erziehung Methode angewandt werden muss, besteht wohl kein Streit; in welchem Lehrgang dieselbe aber ihren Ausdruck finden soll, das kann der Praxis füglich überlassen bleiben.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Neuentdeckte Fresken Lionardo's in der Sala delle Asse im Castell zu Mailand. Im Corriere della sera (10.—11. Mai 1902) giebt Luca Beltrami einen kurzen, sehr dankenswerten Bericht über die Freilegung der Fresken am Gewölbe eines Saales im Mailänder Castell, die wohl dem Lionardo zugeschrieben werden dürfen. In einem Schreiben an Lodovico il Moro vom Jahre 1498 ist von einem grossen Gemach die Rede, aus dem man eben im Begriff ist, Gerüste zu entfernen und welches »Magistro Leonardo« bis Ende September vollständig herzurichten versprochen hat. Schon vor einer ganzen Reihe von Jahren hat Paul Müller-Walde mit grossem Aufwand von Zeit und Kraft nach Fresken im Castell geforscht, und es ist dankbar anzuerkennen, dass Luca Beltrami dem deutschen Gelehrten, der sich um Leonardo so grosse Verdienste

erworben hat, seinen Ruhmesanteil an der Entdeckung dieser Malereien nicht vorenthält. Müller-Walde hat nicht nur in der Sala del Trono die von ihm z. T. im Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsammlg. XVIII, p. 143 ff. publizierten Fresken entdeckt, sondern auch schon in der Sala delle Asse (eigentlich des Brettes, vielleicht so genannt nach Holztäfelung an den Wänden) am Gewölbe dekorative Malereien gefunden. Den Lohn seiner aufopfernden Arbeit sollten allerdings andere ernten und am Ende ist es den Italienern nicht zu verdenken, wenn sie die Verfolgung so bedeutsamer Entdeckungen im eigenen Lande nicht gerne Fremden überlassen. Erst vor einem Jahr wurde es möglich den Entdeckungen Müller-Walde's weiter nachzugehen, nachdem ein Mailänder Patriot, Pietro Volpi, die Summen für die Restaurationsarbeiten zur Verfügung gestellt hatte. Ein junger Maler, Ernesto Rusca, hat die verantwortungsvolle Aufgabe zur vollen Zufriedenheit seiner Auftraggeber gelöst. Jede Spur der Deckendekoration wurde sorgfältigst blossgelegt und die fehlenden Glieder gewissenhaft ergänzt. Sie besteht aus Rankenwerk, Bändern und Schnüren, zwischen welchen z. T. noch erhaltene Inschriften angebracht sind, welche politische Ereignisse aus dem Leben des Lodovico il Moro verherrlichen. Ein besonders glücklicher Zufall wollte es, dass auch die Inschriften, welche an der Decke auf vier mächtigen Schilden angebracht sind, vollständig ergänzt werden konnten, da Marino Sanuto dieselben treulich in seinem berühmten Diarium kopiert hat. In einem Prachtwerk, welches nur in dreihundert Exemplaren gedruckt worden ist, hat Luca Beltrami, dessen Namen für immer mit dem Castell von Mailand verbunden ist, seinen und Müller-Walde's Forschungen und Entdeckungen in der Sala delle Asse ein bleibendes Denkmal gesetzt. *E. St.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Düsseldorf. Im Namen des Vorstandes der kunsthistorischen Abteilung in der Düsseldorfer Industrie- und Kunstausstellung hatten die Herren Domkapitular Schnütgen, Professor Clemen und Museumsdirektor Frauberger einen kleinen Kreis von Fachgenossen für den 26. und 27. Mai zur Besichtigung und Besprechung der ausgestellten mittelalterlichen Kunstgegenstände eingeladen. Es waren der Einladung von auswärts gefolgt: Direktor Lessing vom Kunstgewerbemuseum und Professor Zimmermann von der Technischen Hochschule zu Berlin, Direktor Brinckmann vom Kunstgewerbemuseum zu Hamburg, Geheimrat Schlie aus Schwerin, Direktor Purgold vom Museum zu Gotha, Direktor Lehner vom Provinzialmuseum zu Bonn, Professor Marc Rosenberg aus Karlsruhe, Dr. Hager vom Nationalmuseum zu München, Bürgermeister Thewalt aus Köln, Professor Tikkanen aus Helsingfors, Pater Brissel aus Luxemburg. Von Düsseldorfern beteiligten sich: Gewerbeschulrat von Czihak, Dr. Renard, Dr. Frank-Oberaspach, Professor Oeder. Als technischer Sachverständiger fungierte der Düsseldorfer Goldschmied Beumers, der sich durch vorzügliche Ergänzungen mittelalterlicher Goldschmiedearbeiten einen Namen gemacht hat.

Im Mittelpunkt der Besprechungen stand das Email. Man ging davon aus, dass die Rundfibeln in Goldfiligran mit Email, Perlen und Edelsteinen im Besitz des Freiherrn von Heyl in Darmstadt aus dem 11. Jahrhundert zweifellos byzantinische Arbeit seien. Ebenfalls als byzantinisch nahm man die kleinen runden Emailplatten an dem spätkarolingischen Evangelienkodex der Münsterkirche zu Aachen an, während die Emailplatten auf dem mit einem Kreuz und den Evangelistensymbolen in getriebenem Kupfer verzierten Deckel des wahrscheinlich aus Paderborn stammenden Evangeliars im Domschatz zu Trier als abendländische Arbeit angesprochen wurden, ebenso wie die kreisförmige Goldplatte aus der Pfarrkirche von S. Severinus zu Köln. Letztere wäre dem allgemeinen künstlerischen Eindruck nach in das 11. Jahrhundert, der Tracht des darauf dargestellten Heiligen Severin nach erst in die Mitte des 12. Jahrhunderts zu setzen. Als hinterer Deckel des soeben erwähnten spätkarolingischen Evangelienkodex in Aachen soll ursprünglich der silberne Deckel des ebendort aufbewahrten Evangelienkodex des 10. Jahrhunderts gedient haben. Der Deckel trägt in der Mitte ein byzantinisches Elfenbeinrelief, die breite silberne Einfassung jedoch wurde als moderne Fälschung angenommen.

Eine sehr eingehende Debatte knüpfte sich an den sogenannten Egbertschrein im Domschatz zu Trier. Die Emails der beiden Schmalseiten und der beiden Langseiten sind verschieden voneinander. Die ersteren, sowie die Fassung der Edelsteine und das Filigran der Schmalseiten stimmen überein mit dem kleinen Rahmen im Besitz der Technischen Hochschule zu Berlin und mit dem ganz einheitlichen Deckel des Echternacher Kodex zu Gotha, welchen Direktor Purgold hatte kommen lassen. Der Echternacher Kodex muss zwischen dem Tode Otto's II. und der Grossjährigkeitserklärung Otto's III., also zwischen 983 und 996, entsanden sein. Die Mehrzahl der Versammelten neigte dazu, diese Emails ebenso wie die dazugehörige übrige Goldschmiedearbeit als abendländisch anzusehen. An der einen Schmalseite des Egbertschreins ist eine merowingische Rundfibel, welche in der Mitte eine Münze mit dem Bildnis des Kaisers Justinian trägt, angebracht, sie wird von einem Rahmen aus Granaten umfasst, der an persische Arbeiten wie die Chosroesschale in Paris erinnert, aber wohl auch fränkisch ist. Erzbischof Egbert 977—993, der den Schrein anfertigen liess, soll dem Domschatz ältere Goldschmiedearbeiten aus dem Besitz seiner Familie geschenkt haben, wozu diese Stücke wohl auch gehören.

Sehr eingehend wurde eine Gruppe ausgestellter Emails besprochen, welche mit der Abtei Stavelot bei Verviers in Zusammenhang steht. Für die dortige Kirche hat Abt Wibald, der ungefähr 1150—1170 regierte, einen grossen, mit Email verzierten Altar machen lassen, von dem sich eine Zeichnung in Lüttich gefunden hat, und von dem sich zwei runde Platten mit Halbfiguren von Engeln im Museum zu Sigmaringen erhalten haben. Der Tradition nach stammt aus Stavelot auch das Kreuz, das aus der Sammlung Beuth in den Besitz der Technischen Hochschule zu Berlin übergegangen ist, und das in der künstlerischen und technischen Arbeit mit den Platten in Sigmaringen eng verwandt ist. Diesen Arbeiten schliessen sich eng an: das Andreastriptychon im Domschatz zu Trier, eine runde Kupferplatte mit einer Darstellung der Caritas im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, ein Pektorale mit dem thronenden Christus (die angesetzten Evangelistensymbole modern) in der Münsterkirche zu Aachen und ein Tragaltärchen im kirchlichen Museum zu Augsburg. Identisch in der Arbeit und im künstlerischen Stil sind auch die Emails auf der einen Dachhälfte des Heribertschreins aus der Heribertkirche zu Deutz. Der Zusammenhang dieser Emailarbeiten mit der Kölner Schule ist unverkennbar, sie kennzeichnen sich jedoch so stark als eine besondere Gruppe, dass man eine zu Stavelot befindliche Werkstatt annehmen könnte.

Die immer wiederholte Besprechung eines Kelches aus Osnabrück ergab keine endgültige Entscheidung, ob die auf dem Deckel befindlichen Rundreliefs mit nackten Figuren noch als gotische oder erst als Renaissancearbeiten anzusehen seien. Der Kelch ist in der Haupt-

sache ein feines französisch-gotisches Werk mit deutschen Renaissanceeinfügungen am Schaft und Deckelknauf. — Lehrreich war die Nebeneinanderstellung zweier Seidenstoffe, von denen der eine, aus der Pfarrkirche der heiligen Ursula zu Köln, eine echt sassanidische Arbeit aus der Zeit des darauf dargestellten und an seinem Kopfputz kenntlichen Chosrus II. (591—618) ist, während der andere, der aus dem Schrein des heiligen Kunibert stammt und im Muster einen Meisterschuss des Prinzen Bahram Gor darstellt, sich durch einen Teil des Ornaments als eine byzantinische Nachahmung verrät, von der eine Variante der Stoff von S. Ambrogio in Mailand ist. *Z.*

Die Neuordnung des Museums zu Neapel, welche seit längerer Zeit im Werke ist und sich der Vollendung nähert, hat zu heftigen Angriffen auf den derzeitigen Direktor des Museums, Ettore Pais, Veranlassung gegeben. Bei all diesen Verdächtigungen und Anschuldigungen hatte man von vorne herein den Eindruck, dass ein ehrlicher Mann in Konflikt geraten ist mit mehr oder minder zweifelhaften Elementen der, wie so viele Symptome neuerdings gezeigt haben, moralisch tief gesunkenen Neapolitanischen Gesellschaft. Ein Memoriale der Königl. Akademie der Künste und Wissenschaften in Neapel, welches gegen Professor Pais an das Ministerium des Unterrichts gerichtet und von zehn Akademikern unterschrieben war, hat dem angegriffenen Direktor des Museums von Neapel Gelegenheit gegeben, sich über die Neuordnung der ihm anvertrauten, umfangreichen Sammlung zu äussern. Die allgemein gehaltenen und, wie der Unbefangene sofort erkennen kann, von Gehässigkeit und Übelwollen eingegebenen Anklagen werden in ruhigem, sachlichen Ton beantwortet. Allerdings sind die Feststellungen von Pais für seine Vorgänger nicht gerade schmeichelhaft. Als er vor etwas mehr als einem Jahr die Leitung des Museums übernahm, fand er nach seiner Aussage das Archiv ausgeraubt, die Verwaltung in vollständiger Anarchie, ganze Sammlungen ohne Inventarisation u. s. w. Ein kostbarer Gobelin war überhaupt nicht mehr aufzufinden; 80000 Lire wurden verschleudert für Arbeiten, die niemals ausgeführt worden sind! Wie schwer die Anfänge bei solchen Verhältnissen sein mussten, wird man leicht ermessen können, und es darf auch wohl dem neuen Leiter des Museums ganz entgegen dem Urteil seiner Genossen in der Akademie der Napoli Nobilissima, das Lob nicht vorenthalten werden, dass er die moralische Wiederherstellung der Museumsorganisation fruchtbar und energisch angefasst und zum Teil schon heute durchgeführt hat. Ein Plan der Neuordnung liegt dem Schriftchen bei. Bekanntlich umfasst das Museo Nazionale zu Neapel ausser den Antiken auch die Pinakothek und die Bibliothek. Statuen, Inschriften und architektonische Fragmente werden im Planterreno untergebracht werden. Das obere Stockwerk teilt sich in zwei Flügel. Der linke grössere ist für die Pinakothek, für Arazzi und Kupferstiche bestimmt; im kleineren linken werden kunstgewerbliche Gegenstände untergebracht werden. Die Neuordnung der Pinakothek liegt in den Händen von Adolfo Venturi, dem Italien bereits die Neuordnung der Galerien in Venedig, Turin, Modena und Rom verdankt. Im zweiten Stockwerk des Museums sollen die griechischen Vasen, der Medagliere Santangelo und die reiche archäologische Bibliothek untergebracht werden. Der Plan, welchen Pais in grossen Zügen darlegt, ist wohl durchdacht in allen Einzelheiten, und es ist zu wünschen, dass er bald zur Ausführung und Vollendung gelangen möchte. *E. St.*

Ein viertes Böcklin'sches Gemälde ist jetzt durch Ankauf der Galerie-Kommission in den Besitz der kgl. Galerie zu Dresden übergegangen: *Der Krieg*, den er im Jahre 1896 zu Florenz malte. Bekanntlich haben ihn die Gestalten germanischer Phantasie: Krieg, Pest, Melancholie noch in seinen letzten Lebensjahren lebhaft beschäftigt. Die Darstellung des Krieges geht im Grunde auf das 6. Kapitel der Johanneischen Apokalypse zurück. Dürer und Cornelius haben im engen Anschluss an die Bibel vier Reiter gemalt, die mit Bogen, Schwert und Wage und als Tod, dem die Hölle nachfolgt, über die Erde dahinfegen: »Und ihnen ward gegeben, zu töten das vierte Teil auf der Erde mit dem Schwerte und Hunger und mit dem Tod, und durch die Tiere auf Erden.« Böcklin geht in freier Phantasie über die Schilderung der Bibel hinaus. In sprechenden Formen, Farben und Bewegungen schildert er Tod, Pest, Krieg und Brand so überzeugend, dass wir an ihre Wahrheit glauben, mit Grauen vor der Gewalt dieser wirklich geschauten Gestalten stehen. Höhnisch lächelnd sitzt der Tod, waffenlos, in seinen kurzen Mantel gehüllt, die Rechte keck in die Hüfte gestemmt, auf seinem Ross. Er triumphiert: seine Herrschaft ist angebrochen, wer kann ihm widerstehen? Tausende fallen mit einem Male, wenn er mit seinen Gesellen dahinzieht, wenn die Pest unter den Völkern haust, wenn die Kriegsfurie durch die Länder tobt, glutrot die Feuerlohe über die Städte dahinfegt. Wie schreiend reckt die Pest den Kopf vorwärts und das Antlitz empor; ihr Hals ist mit Schlangenleibern umgürtet, und aus dem Haar strecken Vipern die wild züngelnden Köpfe hervor. Weit hat die Pest den Mund aufgerissen, und wütend mit weit vorquellenden Augen schreit sie ihren gellenden Verderbensruf über die Welt dahin. Der dritte Reiter — auf dem weissen Ross — stimmt mit dumpfer Stimme heulend in das Geschrei des Gefährten ein. Zwei Fackeln schwingt er in den Händen, und die rote Lohe, die sich drunten über die Stadt dahinwälzt, zeugt von seinen Thaten. Zwischen diesen beiden Reitern taucht ein viertes Angesicht auf, mit metallner Kappe auf dem Haupt: der Krieg. Man sucht vergeblich nach einem Körper und nach einem Pferd. Offenbar brauchte Böcklin dieses Angesicht als wirksamen Gegensatz: zwischen den drei fahlen Gesichtern das rote gedunsene Antlitz, neben der wilden Erregtheit der Pest die kaltblütige Ruhe! Wen wird der Mangel stören? Einen kunstsinnigen empfänglichen Menschen, der nicht Kunst mit Korrektheit verwechselt, gewiss nicht. Böcklin lag es weltfern, die Natur korrekt abmalen zu wollen. Ihm lag auch nichts an abstrakter Symbolik, er wollte künstlerisch Lebendiges geben. Und das hat er hier gethan: man sieht die Verderber der Menschheit leibhaftig über die Erde dahinrasen, und das Gefühl der Kleinheit menschlicher Dinge überkommt uns, wenn wir drunten zur Linken die köstlich friedliche Poesie der italienischen Vorstadtgärten, im Hintergrunde aber die Stadt von Feuersglut umarmt, unentrinnbarem Verderben preisgegeben erblicken. Und wie wird der Eindruck des Bildes durch die Farbe vertieft! Wie unheimlich wirkt der charakteristische Farbendreiklang von Schwarz (Tod), leuchtendem Gelb (Pest) und dunklem Rot (Brand) auf dem düsteren Himmel! wie gewaltig der Gegensatz zwischen dem erregenden Rot, dem erschreckenden Schwarz und dem freudigen sonnigen Grün!

Nachdem die Dresdner Galerie in den letzten Jahren durch die Pröll-Heuer-Stiftung um eine Menge ziemlich gleichgültiger, wenig bedeutender Bilder vermehrt worden ist, hat sie in den letzten Monaten durch Böcklin's Sommertag und Böcklin's Krieg wieder einmal zwei Kunstwerke erhalten, die ihres alten Rufes voll würdig sind. Der grösste Maler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist nunmehr durch vier Bilder, die zudem seine Entwicklung und die mannigfachen Seiten seines Schaffes trefflich kennzeichnen, würdig in der Dresdner Galerie vertreten. Hoffentlich erhalten die vier Bilder nun auch bald eine würdige

Aufstellung. Freilich ist in der modernen Abteilung der Galerie durch die erwähnten häufigen Ankäufe einige Raumnot. *P. S.*

Die Dresdner Kunstgenossenschaft hat beschlossen, im Jahre 1903 während der Deutschen Städte-Ausstellung eine Ausstellung von Werken sächsischer und in Sachsen lebender Künstler in den Räumen des Ausstellungsgebäudes auf der Brühl'schen Terrasse zu veranstalten, um den zu dieser Zeit voraussichtlich sehr zahlreichen Fremden in Dresden in einer kleinen gewählten Sammlung vorzuführen, was unser engeres Vaterland zum künstlerischen Gesamtschaffen Deutschlands zu seinem Teile beiträgt. — Zum Vorsitzenden der Dresdner Kunstgenossenschaft wurde wiederum der Bildhauer Friedrich Offermann gewählt — ein Zeichen, dass der neue Kurs in der Kunstgenossenschaft beibehalten werden soll. Diese umfasst jetzt sämtliche Dresdner Künstler, nachdem längere Zeit hindurch grössere Spaltungen unter diesen geherrscht hatten. Von der Secession hatte sich seiner Zeit eine kleinere Secession abgezweigt, deren Mitglieder nicht sofort mit in die Kunstgenossenschaft eintraten, als diese sich wieder mit der Secession verschmolz. In den letzten Wochen ist als letzter dieser Secessionssecessionisten Sascha Schneider wieder in die Genossenschaft eingetreten, nachdem der Beschluss der Jury, sein grosses Gemälde »Um die Wahrheit« in Düsseldorf als Hauptbild der Dresdner Abteilung auszustellen, unter den jüngeren Künstlern einen lebhaften Sturm erregt hatte.

Aus Holland. Eine Reihe von Frühjahrsausstellungen sind zu melden: in *Rotterdam* eine grosse Kunstausstellung, die sogenannte vierjährige, weil sie jedes Jahr abwechseind in einer von vier dazu bestimmten Städten stattfindet. In *Amsterdam* eine Ausstellung in Arti und im Malerverein St. Lucas. Ferner im *Haag* eine Aquarell- und Zeichnungen-Ausstellung in Pulchri, und in *Leyden* eine Ausstellung von modernem Amsterdamer Kunsthandwerk. Viele der grösseren Kunsthändler veranstalten Sonderausstellungen.

WETTBEWERBE

Das akademische Reisestipendium der Königlichen Akademie der bildenden Künste zu Dresden auf das Jahr 1903 fällt den *Bildhauern* zu. Bewerben dürfen sich Bildhauer, welche die Staatsangehörigkeit im Königreich Sachsen besitzen, wenigstens die Oberklasse der Dresdner Akademie besucht haben oder einem akademischen Atelier noch angehören oder zur Zeit der Entschliessung des akademischen Rates aus einem solchen seit nicht länger als vier Jahren ausgeschieden sind. Bewerber haben sich bis zum 13. November dieses Jahres bei dem Akademie-Sekretariat zu Dresden zu melden. Die näheren Bestimmungen über die akademischen Preisbewerbungen können von der Akademiekanzlei bezogen werden.

Der Vorstand des Sächsischen Kunstvereins hatte zu einem *Wettbewerb* mit Skizzen zur Darstellung *geschichtlicher Vorgänge* aufgefordert. Die Entscheidung ist jetzt gefällt worden. Den ersten Preis (500 M.) erhielt Georg Müller-Breslau in Loschwitz für seine Skizze »Die heilige Elisabeth unter den Armen und Krüppeln«, den zweiten (300 M.) Emil Rieck für die Skizzen »Kunz von Kauffungen wird gefangen in Zwickau eingebracht« und »Die Gemahlin Friedrich's des Streitbaren fordert auf den Feldern vor Freiberg die Sieger auf zum Kampfe gegen die Hussiten. Das Bild von Müller-Breslau und das zweite von Rieck müssen nach dem Wortlaut des Preisausschreibens in den Besitz des Sächsischen Kunstvereins übergehen. Offenbar ist durch den Wettbewerb, wie gewünscht, erreicht worden, dass sich eine Anzahl Dresdner Künstler um die Herstellung von Skizzen zu historischen Darstellungen bemüht haben. Sonst sieht man kaum derartige Bilder, sei es im Sächsischen Kunstverein, sei es in den sonstigen Dresdner Kunstausstellungen, ein Beweis, dass die Künstler von selbst sich nicht gedrungen fühlen, ihre Stoffe aus der Geschichte zu wählen. Es wird auch schwerlich viel herauskommen bei dieser künstlichen Neubelebung der Historienmalerei.

DENKMÄLER

Ein Denkmal der Kaiserin Elisabeth ist soeben in Territet-Montreux aufgestellt worden, das die Verstorbene sitzend mit einem Buche in der Hand darstellt. Der Schöpfer des Denkmals heisst Antonio Chiattone.

VOM KUNSTMARKT

Stuttgart. Die in den Tagen vom 12. bis 15. Mai unter der Leitung der Kunsthandlung H. G. Gutekunst abgehaltene Auktion von Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten und Handzeichnungen alter Meister war von Museumsvorständen, Sammlern und Händlern zahlreich besucht und hat einen sehr animierten Verlauf genommen. Von den erzielten Preisen verzeichnen wir: Nr. 28. Anonymer florentiner Meister des 15. Jahrhunderts, Die Marter des heiligen Sebastian M. 3250; Nr. 29. Anonymer venezianischer Meister des 15. Jahrhunderts, 47 Tarockkarten M. 3650; Nr. 35. Jacopo de' Barbarj, Satyr mit Dudelsackpfeife M. 720. Von den Stichen von Hans Sebald Beham, dessen Werke in seltener Vollständigkeit und Schönheit vertreten waren, erzielten viele ganz aussergewöhnlich hohe Preise, so Nr. 52. Das sitzende Jesuskind M. 630; Nr. 68. Cimon und Pero, Radierung M. 360; Nr. 78. Genius auf einem Delphin reitend M. 700; Nr. 104. Die beiden Spielleute und das Mädchen M. 555; Nr. 105. Der Eierbauer M. 300; Nr. 112. Der Narr und die beiden Liebespaare M. 270; Nr. 122. Der Triumphzug der Kinder M. 290; Nr. 129 und 130. Zwei Ornamente M. 665; Nr. 150. Ferdinand Bol, Porträt eines Mannes M. 310; Nr. 194. Theodor de Bry, Das römische Alphabet M. 350 und Nr. 195. Stein- und Wappenbüchlein M. 340; Nr. 196. Hans Burgkmair, Kaiser Maximilian, Clair obscur, M. 770; Nr. 265. Lukas Cranach, Luther als Junker Georg M. 1050; Nr. 304. Albrecht Dürer: Maria mit dem Kinde M. 2520; Nr. 306. Der Apostel Paulus, unvollendeter nur in einem Exemplar bekannter Probedruck, M. 1760; Nr. 307. Apollo und Diana M. 980; Nr. 311. Die drei Bauern M. 700; Nr. 338. Die Philosophie, Holzschnitt, M. 1050; Nr. 342. Kaiser Maximilian, Holzschnitt, M. 710; Nr. 426. Pieter de Grebber, Die Verspottung Christi M. 480; Nr. 456 und 457. Anonyme Holztafeldrucke aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, alt koloriert, M. 3810 und M. 4050; Nr. 509. Lukas von Leyden, Die zwölf Könige Israels, Holzschnitte, M. 480. Israel van Meckenem: Nr. 536. Der Stammbaum Christi M. 1460; Nr. 537. Maria mit dem Kinde M. 1740; Nr. 713. Raimondi, Paulus predigt zu Athen M. 910. Rembrandt: Nr. 754. Rembrandt mit aufgestütztem Arm M. 680; Nr. 766. Der Eulenspiegel M. 1290; Nr. 770. Die Landschaft mit der Schafherde M. 475. Nr. 848. Barthel Schoen, Bauer eine Frau im Schubkarren fahrend M. 1195; Nr. 850. Martin Schongauer, Die Geisselung M. 525; ferner ein unbeschriebenes Blatt, Brustbild einer Frau, M. 610; Nr. 856. Schrotblatt, Ecce homo M. 510; Nr. 913. Wechtlin, Ritter zu Pferd und ein Landsknecht M. 810. Von den Zeichnungen sind zu erwähnen: Nr. 1163. Van Dyck, Gewandstudie M. 165; Nr. 1165. Freudeberg, Damen-

porträt M. 410; Nr. 1172. Holbein, Allegorische Darstellung M. 325; Nr. 1196. Rubens' schwebende Amoretten M. 365.

Auf der Auktion Huybrecht's in Antwerpen wurden folgende Hauptpreise erzielt: Dyck, die Vorbereitungen zur Geisselung 21000 Franken; Jordaens, Männliches Bildnis 52000; Massys, Jungfrau mit dem Kinde 27500; Memling, Die Messe des heiligen Gregor (Triptychon) 16000; Cuyp, Der Prinz von Oranien vor Breda 10000; Hobbema, Landschaft 19500 und 11500; Maes, Doppelbildnis des Paares Gottignies 18300; Fouquet, Jungfrau mit Kind 34000; Leys, Margarete von Parma 23000; Fantin-Latour, Der Schlaf der Venus 12000 Franken. Gesamterlös 975000 Franken.

London. Am 8. Mai versteigerte Christie die schöne Sammlung dekorativer Gegenstände aus dem Besitz von Mr. E. W. Beckett, die vielfach französischen Ursprungs waren und dem 16. Jahrhundert entstammten. 108 Nummern ergaben am ersten Tage ein Auktionsresultat von 232392 M., bei dem die hervorragendsten Objekte folgendermassen beteiligt waren: Ein Paar alte Kutoni-Vasen, in getriebener Goldbronze montiert, frühe Periode Louis' XVI., 11600 M. (Seligmann). Ein Paar chinesische Porzellanflaschen, Ming-Dynastie, in Louis' XV.-Montierung von getriebener Goldbronze, 13650 M. (Seligmann). Ein Paar Louis' XVI.-Leuchter, Goldbronze, 6300 M. (Wertheimer). Eine Louis' XVI.-Uhr, in Form einer Urne, Goldbronze, 4620 M. (Ravenor). Ein Paar Louis' XVI. Goldbronzeleuchter mit Rosso-antico Füssen in Form von Sphinxen, 12600 M. (Davis). Vier Wandleuchter in Goldbronze, Epoche Louis' XVI., 17600 M. (Pemberton) Ein Paar Mahagonitischchen, von Jacob gearbeitet, aus der Zeit Louis' XVI., 5800 M. (Wertheimer). Ein Triptychon aus geschnitztem, bemaltem und vergoldetem Holz, Christus und die Jungfrau Maria darstellend, spanische Arbeit aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts, 45150 M. (Seligmann).

Am zweiten Auktionstage betrug der Erlös 435040 M. Die bedeutendsten Kunstgegenstände und die dafür gezahlten Preise waren nachstehende: Die weisse Marmorbüste eines jungen Mädchens, von Jean Baptiste Pigalle, bezeichnet »Pigalle. F. 1784«, 62000 M. (Seligmann). Eine Statuette, ein junges Mädchen darstellend, das ein Kind in ihren Armen hält, erwarb derselbe Käufer für 33000 M. Dies Marmorwerk ist bezeichnet »Michel Claude Clodion«.

Besonders wertvoll waren die altfranzösischen und italienischen Bronzen der Sammlung, unter denen sich namentlich die folgenden auszeichneten: Cupido, Statuette, italienische Arbeit aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts, 30450 M. (Seligmann). »Die Ringer«, eine Gruppe von Coysevox, französisch, Louis' XIV.-Epoche, 22150 M. (Ravenor). Sitzender Knabe, in der Hand einen offenen Vogelbauer haltend, von Pigalle, 19120 M. (Wertheimer).

Eine Kindergruppe, Terrakotta, von J. A. Houdon, 10500 M. (Wertheimer). Venus, Marmorstatue, von Canova, 7350 M. (Permain). Eine Goldbronze-Uhr Louis' XV., chinesischer Stil, 10710 M. (Wertheimer). Ein Paar Louis' XVI.-Goldbronze-Leuchter, orientalische Figuren darstellend, 6720 M. (Durlacher). Vier Louis' XVI. geschnitzte und vergoldete Fauteuils, aus der »Richard Wallace-Sammlung«, 17220 M. (Wertheimer). Zwei Louis' XVI.-Sofas, überzogen mit altem Beauvais-Gobelinstoff, 9450 M. (St. Leger). Eine Mahagoni-Schlafstubengarnitur, Empirestil, mit Goldbronze-Montierungen, 10080 M. (Nicholson). Eine Louis' XV.-Kommode, mit getriebener Goldbronze montiert, von M. Criard angefertigt, 9450 M. (Wertheimer). Zwei geschnitzte und vergoldete Konsolentischchen mit Marmorplatten, Louis' XVI., 6100 M. (Wertheimer). Der Gesamterlös der Auktion betrug 667432 M.

Am 12. und 13. Mai verauktionierte Christie unter grosser Beteiligung eines aus aller Herren Länder zusammengesetzten Publikums die berühmte Sammlung Sir Thomas Carmichael's von Schloss Craig. Viele der Gegenstände, namentlich solche aus der Renaissanceepoche und aus der mittelalterlichen Zeit waren in ihrer Grösse nur nach Zollen zu messen, aber wegen ihres ausserordentlichen Kunstgehaltes erzielten sie erstaunliche Preise. Die erwähnenswertesten Gegenstände und die dafür gezahlten Preise waren folgende: Ein kleiner historischer Altar aus Elfenbein, bekannt als »Vierge de Bourbon«, ein Triptychon aus dem 13. Jahrhundert, 76000 Mark (Harding). Ein Triptychon im byzantinischen Stil, eine Arbeit aus dem 10. Jahrhundert, 7¼ englische Zoll hoch und 7¼ englische Zoll breit, erwarb Brauer (Berlin) für 38000 Mark. Vier geschnitzte Elfenbeinplatten, Scenen aus der biblischen Geschichte darstellend, französisch, 14. Jahrhundert, 24800 Mark (Durlacher). Ein Flachrelief »Venus«, datiert und bezeichnet von Dürer mit seinem Monogramm und der Jahreszahl 1509, kam auf 12000 Mark (Durlacher). Eine Cinquedea, Kupfer mit Silber überzogen, 15. Jahrhundert, venezianische Arbeit, 14600 Mark (Brauer). Ein kleiner transportabler Altar aus Lumachelli-Marmor mit Miniatur- und Krystalleinlagen, 12. Jahrhundert, rheinische Arbeit, 11000 Mark (Durlacher). Ein silbervergoldetes Ciborium, mit Einlage von gemalten Emailplatten, 13. Jahrhundert, aus der »Stein-Sammlung«, 35000 Mark (Seligmann). Ein Professionalkreuz, Perugia, Email, 14. Jahrhundert, 7200 Mark (Brauer). Ein emailliertes Champlevékreuz, rheinische Arbeit, 13. Jahrhundert, 8200 Mark (Brauer). Bronzefigur eines Kindes, italienisch, 16. Jahrhundert, aus der Sammlung von Madame d'Yvon, 32000 Mark (Durlacher). Eine Bronzeglocke, getriebene Dekoration, 16. Jahrhundert, 10000 Mark (Stettiner). Bronzeversilbertes Schreibzeug mit vier Reliefplatten von Giovanni delle Corniole, die Geschichte Coriolan's darstellend, 9400 Mark (Currie). Eine Bronzegruppe, wahrscheinlich von Cellini, »Die Keuschheit besiegt das Laster«, 14200 Mark (Davis). Ein Krystallpokal in Gold montiert, mit dem Wappen der Ursini, 14000 Mark (Goldschmidt). Ein Limoges-Krug, in schönen Farben gemalt, aus der Magniac-Sammlung, 34000 Mark (Durlacher). Der Erlös für den ersten Auktionstag betrug 628158 Mark.

Die hervorragendsten Kunstobjekte des zweiten Tages waren nachstehende: Ein schmaler Parketerie-Tisch, Louis' XVI., mit getriebener Goldbronze montiert, 16800 Mark (Wertheimer). Eine Marketerie-Kommode aus derselben Periode, 16000 Mark. Die Terracottabüste eines jungen Mädchens von Charles Marin, 14000 Mark (Durlacher). Statuette eines jungen Mädchens, von Clodion, 11600 Mark (Durlacher). Zwei Figuren, schöne Malerei, chinesisches Porzellan, aus der Epoche der Ming-Dynastie, 13640 Mark (Larkin). Ausserdem kamen noch einige Bilder zum Verkauf, unter denen die beiden wertvollsten von Agnew erworben wurden und zwar »Madonna mit Kind«, von Botticelli, für 33600 Mark und die von Francia gemalte »Madonna mit Kind«, 21000 Mark. Der Tageserlös betrug 357290 Mark, so dass im ganzen 985448 Mark erzielt wurden. Da die Sammlung nur 272 Nummern stark war, so betrug der Durchschnittserlös pro Stück 3620 Mark, ein Resultat, das bisher noch niemals erreicht worden war.

Am 13. und 14. Mai versteigerte Christie die interessante Sammlung von Zeichnungen alter Meister aus dem Besitz eines ungenannten Liebhabers. Folgende Blätter waren die besten: Von A. Dürer: Entwurf für die Fassade eines Hauses in Brüssel, bezeichnet 1521, angefertigt während Dürer's Aufenthalt in Flandern, 18400 Mark. »Das Wappen mit dem Schädel«, Federzeichnung auf Velin, signiert und datiert 1503, 14400 Mark. Entwurf für einen Teil des Triumphzuges Kaiser Maximilian's, Feder-

zeichnung, datiert 1517, 9200 Mark. Porträt eines jungen Mannes, schwarze Kreide, 6000 Mark. Porträt von des Künstlers Bruder »Hans Dürer«, schwarze Kreide, 4200 Mark. »Jungfrau und Kind in einer Landschaft«, datiert 1517, 2000 Mark.

Von anderen Meistern sind die hervorragendsten Zeichnungen folgende: »Pietà«, von Michelangelo, schwarze Kreidezeichnung, 11200 Mark. Eine männliche Figur aus dem »Sposalizio«, in Mailand, schwarze Kreidezeichnung von Raffael, 4200 Mark. Eine Federzeichnung Hans Holbein's für ein Schweizer Glasfenster, datiert 1522, 3200 Mark. Eine Studie Michelangelo's für »Jonas«, in der Sixtinischen Kapelle, 3200 Mark. Eine Studie Perugino's für ein männliches Porträt, ca. 1500, schwarze Kreidezeichnung, 3000 Mark. »Der Gondolier«, Studie von Carpaccio, 6000 Mark. Der Liebesgarten von Rubens, getuschte Federzeichnung, 16400 Mark. Landschaft mit männlicher Figur, Rembrandt, cr. 1650 60, gehöhte Federzeichnung, 2400 Mark. Im ganzen wurde für die Sammlung in runden Zahlen 190000 Mark bezahlt.

O. v. Schleinitz.

VERMISCHTES

Wien. Die alte Kunstfirma *Artaria* (gegründet 1770) hat soeben ihr neues Haus am Kohlmarkt eröffnet. Es steht an der Stelle des alten und ist ein hochmoderner Bau von *Max Fabiani*. Dieser Architekt bearbeitet den Typus des modernen Geschäftshauses in ganz unabhängiger Weise. Verzicht auf herkömmliche Architektonik, unverwüstliches und zugleich dekorativ eigenartiges Material, zweckmässige Lösungen sind seine Kennzeichen. Voriges Jahr baute er in der Ungargasse das neue Geschäftshaus der bekannten Einrichtungsfirma Portois & Fix. Die beiden unteren Stockwerke in geschliffenem schwedischem Granit von zweierlei Grau, die oberen Flächen mit geschliffenen viereckigen Pyrogranitfliesen von Zsolnay (Fünfkirchen) in schwimmendem Braun und Grün belegt. Fenster einfach eingeschnitten mit Rahmen in Rotguss; im vorletzten Geschoss eine Reihe gewaltiger metallener Kurven mit Beleuchtungskörpern; im Dachgeschoss, das Werkstätten enthält, eine Reihe ebenso mächtiger eiserner Spangen. Es ist wie ein polierter Granitblock, sogar ohne Hauptgesimse (das ja bei so wetterfestem Material nichts zu schützen hat), so dass der Paragraph unserer Bauordnung über die Entfernung des Hauptgesimses vom Pflaster bei den verschiedenen Strassenbreiten in gelinde Verlegenheit kam. Von dieser äussersten Linken der Zweckbaukunst ist Fabiani beim Artaria-Hause einige Schritte zurückgekommen. Dieses steht nicht in entlegener Vorstadt, sondern im Brennpunkte der Wiener Eleganz, der es sich auch anbequemt. Erd- und Zwischengeschoss sind in rotem ungarischem Marmor gehalten, die oberen Flächen mit weissgrauen Carraraplatten belegt. Die Fronte ist unten von zwei breiten Seitenpilastern eingefasst, aus deren dunkelrotem Marmor zwei nackte Kolossalfiguren (»Kunst und Natur«) von Canciani in höchstem Relief hervorwachsen. Auch die dreiteiligen Fenster, die mit einem leisen Anklang an barocke Erkerbildungen einigermassen hervortreten, sind rot umrahmt. Ornamentartiges kommt nur ganz sparsam an gewissen Hauptstellen vor: unten an Pilasterköpfen ein vergoldeter Zahnschnitt von freier Bildung und ganz oben ein grosser Eierstab, unter dem weit ausspringenden Vordach (Eisengerüste mit Marmorplatten), das die Betrachter der Schaufenster vor Regen zu schützen hat. Die Raumbildung im Innern war durch die keilartige, schiefe und auch noch geknickte Form des Baugrundes erschwert, ist aber glücklich genug geraten. Vorne ein schöner viereckiger Verkaufssaal, in naturhellem Eichenholz (von Portois & Fix) eingerichtet, modern ohne Absonderlichkeit; dahinter ein glasgedeckter Ausstellungshof, dessen verzweifelte Asymmetrie der Architekt überwindet, indem er an der einen Langseite das elliptische Stiegenhaus einspringen lässt und die übrigen Linien in gleichmässige Beziehung zu dieser Kurve setzt. Die erste Ausstellung in diesem neuen Kunstsalon hat einen ungewöhnlichen Clou, nämlich drei grosse prachtvolle *Tiepolos*, die bei der Übersiedlung im Depot des Hauses aufgerollt entdeckt und durch V. Jasper vorsichtig in Stand gesetzt wurden. Sie stammen aus Villa Girola bei Blevio am Comersee, die seit 1798 dem Urgrossvater Francesco Artaria gehörte, und wurden vor dreissig Jahren vom Vater August Artaria nach Wien gebracht. Nun ist die Überraschung gross und alles ist entzückt von den meisterhaften Gemälden. Sie gehören einem Cyklus der vier Elemente an, aus dem das »Feuer« abhanden gekommen. Die Luft ist durch die Himmelsgöttin Juno verkörpert, die auf dem Pfauenwagen einherfährt und Luna mit ihrem wolkenumkränzten Monde in die Tiefe scheucht. Das Wasser durch einen »Triumph der Amphitrite« (in einem alten Inventar raffaelesk als »Trionfo di Galatea« bezeichnet), wo die Göttin mit ihrem Schimmelgespann auf dem Muschelwagen über das Meer fährt. Die Erde durch Bacchus, der auf einem Fasse reitend im Begriff ist, Ariadnen den Sternenkranz auf das Haupt zu drücken. Das Hauptbild ist das zweite, ein ganz brillantes Seestück mit langen dunklen und hellen Wogenreihen, die sich hintereinander der duftigen Ferne entgegenstufen. Man ist förmlich an Simon de Vlieger und seinesgleichen erinnert. Auch die Luft im Junobilde hat ihre helle Fröhlichkeit und Luftigkeit. Die Bacchusscene dagegen findet in einer richtigen venetianischen Terrafermalandschaft statt, mit zackigen Bergen im Hintergrunde, an deren Füssen ein helles steinernes Städtchen schimmert. Die Ausstattung mit Tritonen, Nereiden, fliegenden, schwebenden, schwimmenden, reitenden Putti, küssenden Pärchen, auch mit Schmucksachen (Kameen, Perlenschnüren, Korallenzweigen) und schillernden Brokaten entspricht noch ganz der Überlieferung Paolo Veronese's. Doch klingt vieles schon entschieden ans Rokoko an, sowohl in den Typen der Nebenfiguren mit ihren schmunzelnd gespitzten Apfelgesichtchen und vignettenhaften Allüren, als auch im Fleische, dessen Veronese'sches Silberblond sich schon mit Boucher'schem Zinnober zu pointieren liebt. Die venetianischeste Figur ist die (identische) Juno-Amphitrite-Ariadne, denn sie trägt vom Scheitel bis zur Sohle die Züge von Tiepolo's Lieblingsmodell, der schönen Gondolierstochter Christine, die von 1738 herwärts ein Vierteljahrhundert lang in allen Bildern ihres Geliebten eine Hauptrolle spielt. Wie Dr. *Heinrich Modern* in einer ad hoc geschriebenen, noch unveröffentlichten Tiepolo-Monographie bemerkt, ist Christine ein guter Behelf für die Zeitbestimmung Tiepolo'scher Bilder, da sie von Jahr zu Jahr fetter wird und die wachsende Korpulenz des Modells auf spätere Daten schliessen lässt. Das Posieren Christinens für diese Bilder beweist jedenfalls, dass sie nach 1738 entstanden sind, und in der That stehen sie den Malereien in Villa Valmarana bei Vicenza am nächsten, für welche Molmenti das Datum 1737 ermittelt hat. Dr. Modern weist in seiner sorgfältig gearbeiteten, durch Reisebeobachtungen begründeten Studien mancherlei Zusammenhänge der vorliegenden Bilder mit dem übrigen Werke Tiepolo's nach. Eine Skizze zur Amphitrite besitzt Baron Giuseppe Sartorio in Triest, vier Studienzeichnungen zu ihrem Arm und ihrer Hand und eine Studie für den Kopf Juno's das Museo civico zu Venedig. Reminiszenzen finden sich an den Bildern zu Mailand, Würzburg, Madrid und anderwärts,

vom Sternenkranze bis zu gewissen Requisiten des Tiepolo'schen Ateliers, wie dem Fiasco des Bacchus. Die Erhaltung der Bilder ist im allgemeinen vortrefflich. Die charakteristische Hellmalerei Tiepolo's wirkt mit ihrem vollen Reiz, selbst seine ganz modern berührenden Lichtexperimente, wie die verschiedenfarbigen Reflexe des Sternenkranzes auf seiner Umgebung, sind noch deutlich zu erkennen. So ist alles in allem dieser Fund ein Tagesereignis von grossem künstlerischem Interesse.

Ludwig Hevesi.

Eine **Versuchsanstalt für Maltechnik** als staatliches Institut befürwortet eine beim bayrischen Landtage soeben eingegangene Petition, die von der Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren ausgeht. Die Gesuchsteller wünschen, dass der Staat von jetzt ab die bereits bestehende Versuchsstation und Materialiensammlung genannter Gesellschaft auf die Münchener technische Hochschule übernehme und dieser angliedere. Eine ausführliche Denkschrift des Herrn A. W. Keim begründet die Petition in allen Einzelheiten und wir wollen nur hoffen, dass ihr Folge gegeben wird; denn der dauernde Bestand und die ausgiebigste Nutzbarmachung eines solchen Institutes ist, wie wir vielfach aus Künstlerkreisen gehört haben, geradezu ein Bedürfnis.

Für die Umgestaltung des Landesausstellungsgebäudes in Berlin sind wieder mehrere Pläne aufgetaucht. Aus Künstlerkreisen wird behauptet, dass ein solcher Umbau weder nötig noch nützlich wäre, da mit einem verhältnismässig geringen Aufwande die derzeitigen Mängel abgestellt werden könnten.

Inhalt: Neues aus Venedig. Von A. Wolf. — Benjamin-Constant † — Über das Kopieren von Wasserzeichen. Von Dr. J. Meder. — Konrad Lange, Das Wesen der künstlerischen Erziehung. — Neuentdeckte Fresken Lionardo's. — Düsseldorf, Besichtigung und Besprechung der ausgestellten mittelalterlichen Kunstgegenstände; Neuordnung des Museums zu Neapel; Ein viertes Böcklin'sches Gemälde; Ausstellung der Dresdner Kunstgenossenschaft; Frühjahrsausstellungen in Holland. — Akademisches Reisestipendium; Wettbewerb des sächsischen Kunstvereins. — Ein Denkmal der Kaiserin Elisabeth. — Stuttgart, Auktion bei Gutekunst; London, Versteigerung bei Christie. — Wien, Neubau der Kunstfirma Arteria; Versuchsanstalt für Maltechnik; Umgestaltung des Landesausstellungsgebäudes in Berlin. — Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 29. 19. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DER SALON

VON KARL EUGEN SCHMIDT, PARIS

Trotz aller Anstrengungen der vor elf Jahren gegründeten jüngeren Künstlergenossenschaft bleibt das grosse Publikum dabei, von der Ausstellung der alten Gesellschaft, die sich rühmt, schon im Jahre 1673 gegründet zu sein, als von dem »Salon« schlechthin zu reden. Die Mitglieder und Veranstalter dieses Salons wissen auch sehr gut, dass ihnen ihr ehrwürdiges Alter Anspruch auf Hochachtung giebt, und verabsäumen deshalb nicht, bei allen Gelegenheiten auf ihre »offizielle« Eigenschaft hinzuweisen. Während man auf der andern Seite gerade um dieser offiziellen Seite willen dem alten Salon gram ist, nennen die Alten auf den Plakaten und auf den Katalogen ihre Ausstellung kurz entschlossen »le salon officiel« und ziehen mit dieser Benennung sicherlich eine Menge zahlende Besucher an, für die nur die offiziell beglaubigte Kunst bewundernswert ist.

Wie die Etikette ist auch der Inhalt im alten Salon offizieller als bei seiner Nachbarin, der Nationalen Gesellschaft. Aber von einer reinlichen Scheidung ist im entferntesten nicht die Rede. Offizieller, langweiliger und einschläfernder als die grossen Bilder von Gervex, Rixens und Dubufe, die bei der jungen Gesellschaft zu sehen sind, ist auch bei den Alten nichts, und ebenso giebt es hier auch durchaus selbständige Leute, welche die akademischen Fesseln gänzlich abgestreift haben. Aber im grossen und ganzen wird man bei den »Französischen Künstlern« doch mehr an die akademische Professorenkunst erinnert als in der »Nationalen Gesellschaft«. Im Mittelpunkte des Interesses steht in diesem Jahre der bekannte Soldatenmaler Eduard Detaille, dem ein eigner Saal eingeräumt worden ist. Darin hängen zwar nur zwei Bilder, aber sie sind gross genug, um den ganzen Raum zu füllen. Es sind zwei für das Pariser Stadthaus bestimmte dekorative Malereien, und ich gestehe, dass diese Arbeiten einen sehr guten Eindruck machen, so gut, wie man ihn von dem blutlosen, korrekten und langweiligen Uniformzeichner Detaille nicht erhofft hätte. Zwar ist auch hier nichts, was uns bewegte oder hinrisse, aber die frohen hellen Farben machen einen erfreulichen Eindruck und die Massen sind geschickt und angenehm gegen einander abgewogen, so dass die beiden Bilder schliesslich einen ganz angenehmen Wandschmuck abgeben werden. Das eine der beiden Gemälde zeigt die Einschreibung der Freiwilligen auf dem Pont neuf im Jahre 1792. Diesem Vorgang, in dem sich der hinreissendste Enthusiasmus stürmisch aussprach, hat Detaille mit der ihm eignen schulmeisterlichen Kühle und Korrektheit dargestellt. Im Hintergrunde sieht man die Häuser des rechten Seineufers, rechts die noch stehenden Häuser auf der Insel, darunter das Haus, in dem Madame Roland geboren ist, links das Postament der Reiterstatue Heinrich's IV., das damals leer und kahl war, weil man die Bronze der Statue zum Kanonenguss benutzt hatte. In der Mitte ist eine hohe Tribüne errichtet, wo ältere Männer vor den Eintragungsrollen sitzen, während junge Männer die Stufen hinaneilen, um ihre Namen einschreiben zu lassen. Rechts unten neben dieser Bühne lärmt ein Trommlerkorps, links davon erzeugen einige Kanoniere den Pulverdampf, ohne den es bei Detaille nicht zu machen ist. Alles in allem: eine ins Riesengrosse übertragene Illustration ohne besonderes Interesse, es sei denn, dass man sich für die Uniformen und Trachten jener Zeit interessiere, die mit der bei Detaille gewöhnlichen Genauigkeit und Zuverlässigkeit wiedergegeben sind. Auf dem andern Bilde, das langweiliger und weniger interessant ist, wird der Empfang der vom Felde heimkehrenden siegreichen Truppen im Jahre 1807 dargestellt: weisse Jungfrauen, gold- und buntglänzende Uniformen, Ehrenpforten, wehende Fahnen u. s. w.

Äusserst unangenehm knallen mit brutaler Heftigkeit die ziegelroten und violetten Töne in der von Jean Paul Laurens für die Gobelinfabrik entworfenen Apotheose Colbert's aufeinander, und das kleinere Bild desselben, die Ausrufung der Republik von 1848 vorstellend, ist weit erfreulicher, obgleich es auch bei weitem nicht an die früheren historischen Gemälde des bekannten Künstlers heranreicht. Höchst dürftig ist das grosse Gemälde ausgefallen, welches die Regierung bei Ziem bestellt hat. Der Achtzigjährige hätte besser gethan, den Auftrag abzulehnen und der Regierung eines seiner vor vierzig Jahren gemalten venezianischen Bilder für den Luxembourg anzubieten. Der Empfang des italienischen Geschwaders in Toulon, den er jetzt im Auftrage der Regierung gemalt hat, ist eine betrübende Greisenarbeit, des früheren starken Talentes Ziem's durchaus unwürdig. Bouguereau und Lefèbvre machen sich in diesem Salon den Rang streitig und sind beide »süss bis zum Übelwerden«, der eine mit einer Vestalin, der andere mit einer nackten Oreadenschar. Von den anderen bekannten Grössen sind zu nennen: Bonnat mit zweien seiner »fest gemauert in der Erden« dastehenden Bildnisse; Benjamin Constant, der in seinem Lord Saville in Jägerkleidung und seinem schlauen Spekulantenkopfe des Journalisten Oppert von Blowitz weder Fort- noch Rückschritte macht; Henner, der in seinen Bildnissen ganz wie in seinen nackten Nymphen im Walde das leuchtende Weiss der Haut durch den dunkeln Hintergrund noch heller und leuchtender macht; Joseph und sein minder begabter Bruder Franck Bail, die sich beide von ihren Kupferkesseln ab- und in der Art Pieter de Hooch's sanft beleuchteten Interieurs zugewandt

haben; Tattegrain, der sich sonst nur in Mord und Blut gefiel und jetzt statt seiner sonstigen, gut gemalten blutrünstigen Riesenbilder auf einer kleinen Leinwand einen Fischfang in der Nacht zeigt, was ihm Gelegenheit zu seltsamen Lichtwirkungen auf den glitzernden Fischleibern giebt; E. Wery, der Holland verlassen hat und uns in einem trefflichen Dreibild nach Venedig führt, der grosse Kanal in der Mitte, rechts ein schmaler Kanal, links eine enge Gasse.

Henri Martin hat in diesem Jahre kein grosses dekoratives Gemälde, in denen sich seine eigentümliche Begabung am besten kund thut, sondern er ist mit einer kleinen Muse erschienen, welche den Künstler in der Werkstatt besucht und begeistert, ein Thema, das er früher schon mit Geschick behandelt hat. Ausserdem schickt er zwei kleine Landschaften, ein Ölgemälde und ein Pastell, beide elegische Abendstimmungen wiedergebend. Didier Pouget bleibt seinen mit bläulich-rotem Haidekraut bewachsenen Pyrenäenhängen getreu, denen er seine schönsten Erfolge verdankt; Harpignies weilt wie immer unter mächtigen, breitästigen Bäumen, unter denen man hinausblickt auf das weite offene Land oder auf das Meer, und über denen sich ein hoher heller Himmel mit einigen weissen Wolken wölbt, und Pointelin verlässt seine öde braune Haide nicht, wo ein verkrüppelter Baum die Äste gegen den silbernen Himmel abhebt und eine kleine Wasserlache den hellen Himmel wiederspiegelt. Auch von Paul Flandrin, dem vor wenigen Monaten im hohen Alter von über neunzig Jahren gestorbenen Bruder des bekannteren dekorativen Malers Hippolyt Flandrin, hat man nachträglich einige kleine Bildchen geschickt, heroische Gebirge mit engen Thälern, wo an einem See kleine Figürchen zu sehen sind. Gerôme, der jugendliche Greis, ist besser bei den Bildhauern als bei den Malern vertreten. Seine mit blutigen Gliedmassen und wilden Bestien angefüllte Arena macht den Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen mit spielender Leichtigkeit. Der Spanier Sorolla y Bastida versteht es mit Meisterschaft, das auf den Wellenkämmen glitzernde grelle Sonnenlicht wiederzugeben, und der Amerikaner Hitchcock bringt mit seinen holländischen Bäuerinnen, die er ebenfalls ins hellste Sonnenlicht setzt und mit grünen Wiesen, bunten Blumen und blühenden Apfelbäumen umgiebt, die wohlthuendsten Harmonien hervor. Ich erwähne noch die tüchtigen und bekannten Porträtisten Humbert, Lauth und den Liller de Winter, alle drei mit guten Bildnissen vertreten.

Sodann müssen drei junge Leute genannt werden, die zu den schönsten Hoffnungen der älteren Gesellschaft gehören und bisher nicht besonders hervorgetreten sind. Tancred Synave hat das Bildnis des Malers Julius Adler geschickt, der selber zu den bedeutendsten jüngeren Kräften des Salons gehört. Der Maler sitzt im Freien vor seiner Staffelei und schaut hinab in die Stadt Charleroi, deren schwarze Fabrikschornsteine die Luft mit Russ und Rauch anfüllen, eine sehr kräftige und wirkungsvolle Schilderung, an die Pastelle des belgischen Bildhauers Konstantin Meunier aus dem »schwarzen Land« erinnernd. Charles Hoffbauer ist trotz dieses urdeutschen Namens in Paris geboren. Sein »flämischer Aufstand« bringt uns ins 16. Jahrhundert und zeigt uns ein Aufgebot von mit Sensen und Knüppeln bewaffneten Bauern, welche eben die letzten roten Backsteinhäuser eines Dorfes verlassen und durch eine schneebedeckte Landschaft hinschreiten. Die kräftigen Farbenkontraste des blendenden Schnees, der roten Häuser und der bunten Trachten der Bauern sind zu einem höchst anziehenden Gemälde ausgenützt. Adolf Dechenaud hat schon im vorigen Jahre durch das vorzügliche Bildnis seines Vaters die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt, welches ihm nicht nur die erste Medaille eintrug, sondern auch für den Luxembourg angekauft wurde. In diesem Jahre hat er ein grösseres Bild geschickt, zu dem er offenbar von den im Pradomuseum in Madrid hängenden Borrachos begeistert worden ist. Wie auf dem berühmten Gemälde des Velazquez sitzt eine fröhliche Zecherschar um ein Fass herum. Das Halbdunkel des Kellers und die helle Flamme einer Laterne geben die gewünschten kräftigen Reflexe und ermöglichen die plastische Herausarbeitung der Gestalten. Nach diesem und dem vorjährigen Bilde muss Dechenaud in eine Reihe mit den bekannten Grössen der französischen Malerei gestellt werden.

In der Skulptur nimmt Gerôme den Ehrenplatz ein. Mitten in dem grossen Raume unter dem Glasdach erhebt sich ein gewaltiger Granitblock, hier allerdings nur mit Gips und Pappe nachgebildet. Auf dem Block hält sich ein verwundeter Adler mit zerschossenen und zerfetzten Flügeln, der sich mit dem Schnabel und dem einen Fang verzweifelt wehrt, während der andere Fang in der am Boden liegenden, mit den Schlachtennamen Jena, Austerlitz u. s. w. beschriebenen Fahne eingekrallt ist. Die ganze Sache ist jedenfalls sehr wirkungsvoll und wird auf dem Schlachtfelde von Waterloo sicherlich mehr Eindruck machen, als es etwa ein Standbild Napoleon's vermocht hätte. Zwei Bildhauer haben Denkmäler für Viktor Hugo ausgestellt, und je mehr Künstler in die Schranken treten, desto offenbarer wird die Überlegenheit Rodin's trotz all seiner Bilderrätsel. Das gewaltige Denkmal für Viktor Hugo, das Barrias vor zwei Jahren ausstellte und das vor einigen Monaten auf dem Viktor-Hugo-Platze eingeweiht worden ist, macht nur einen sehr mässigen Eindruck und ist nicht weit von der Linie entfernt, wo die Langeweile anfängt. Das von der Stadt Paris erworbene und jetzt in diesem Salon ausgestellte Denkmal ist geradezu schlecht: sein Schöpfer Georg Bareau hat den Dichter mit strengem Gesicht und starrem Blick auf einen Felsblock gesetzt, während vor ihm in wirrem Zuge die Gestalten seiner Phantasie vorüberschweben. Der Dichter sieht dabei ganz aus wie ein Hauptmann oder Oberst, der die ihm anvertraute Soldatenschar an sich vorübermarschieren lässt. Der Viktor Hugo von Just Becquet sitzt wie der Bareau's mit entblösstem Oberkörper und schaut ruhig vor sich hin. Die Figur ist sehr nichtssagend und wird weiter kein Schmuck für die Stadt Besançon sein. An ähnlichen banalen und langweiligen Denkmälern anderer mehr oder weniger berühmter Männer ist in dieser Ausstellung niemals Mangel, und der heurige Salon macht keine Ausnahme von dieser alten Regel.

Der Colmarer Bartholdi hat eine von allegorischen Figuren getragene Weltkugel ausgestellt, die vielleicht besser gefiele, wenn sie nicht so sehr an den ungleich lebensvolleren Brunnen von Carpeaux erinnert. Dagegen ist die gemütliche Küferfigur in kleiner Lebensgrösse, die Bartholdi für den Giebel eines Hauses in Colmar geschaffen hat, eine sehr hübsche und erfreuliche Arbeit. Paul Dubois hat seine Gruppe der Elsass und Lothringen versinnbildlichenden beiden Frauengestalten, die er vor drei oder vier Jahren in Wachs gezeigt hatte, jetzt in Bronze giessen lassen, und obgleich aus anderen Gründen derartige Erinnerungen an den Krieg besser vermieden blieben, ist diese Arbeit doch so ergreifend schön, dass man ihren Ankauf durch den Staat und ihre Aufstellung an einem öffentlichen Platze wünschen muss. Eine weit schrecklichere Erinnerung an den Krieg bringt die grosse Arbeit von Moreau-Vauthier, dem Schöpfer der seiner Zeit vielgeschmähten »Pariserin« auf dem Hauptthore der letzten Weltausstellung. Auf dem Friedhofe des Père Lachaise ist eine stets mit Kränzen geschmückte Mauerecke. Hier

wurden von den Versaillern die letzten Verteidiger des Kommuneaufstandes, einige hundert Männer, Frauen und Kinder erschossen. Moreau hat die Mauer belebt, und aus den zerschossenen und durchlöcherten Steinen blicken uns die verzweifelten oder verzückten, angstvollen oder furchtlosen Gesichter der Opfer der blutigen Maiwoche 1871 an. Es ist dem Künstler ganz ausgezeichnet gelungen, diesen Erscheinungen einen geisterhaften und unbestimmten, grauenerregenden Eindruck zu geben, der die »Mauer« zu einem höchst aufregenden und ergreifenden Werke macht. Frémiet's bronzener Duguesclin schliesst sich den ähnlichen dekorativen Reiterstatuen des bekannten Bildhauers würdig an, Gardet, gegenwärtig wohl der beste französische Tierbildhauer, hat eine vortreffliche dänische Dogge, und Hippolyt Lefèbvre ist mit einer sehr stimmungsvollen, schönen und ergreifenden Marmorgruppe von blinden Mädchen, welche der Musik einer unter ihnen lauschen, vertreten.

In den Griffelkünsten leisten die Franzosen nicht hervorragend viel. Die wenigsten französischen Künstler beschäftigen sich selbständig mit diesem Zweige der bildenden Kunst, und im allgemeinen bekommt man in der Abteilung der Radierung und Lithographie nur die Vervielfältigung bekannter Ölgemälde zu sehen. Otto Greiner ist zum erstenmal auf dem Salon erschienen mit seiner in Deutschland vermutlich längst bekannten herrlichen Lithographie »An Klinger«, von französischen Radierern erwähne ich nur Leon Salles mit einem Soldatenbilde Detaille's, das in der Radierung weit besser wirkt als in den Ölfarben, und August Boulard, der ein wenig interessantes Bild von Flameng in sehr interessanter Art radiert hat.

ABENDMUSEEN UND SCHAUSAMMLUNGEN

In der Königs Geburtstags-Nummer des konservativen sächsischen Wochenblattes »Das Vaterland« spricht Woldemar v. Seidlitz, der vortragende Rat für die königlich sächsischen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft in bemerkenswerter Weise über die möglichen Veränderungen und Erweiterungen der Museen für die ästhetische Erziehung des Volkes. Zunächst spricht er über die vielseitig verlangte *Öffnung der Museen zu den Abendstunden.* Man zweifele noch daran, ob eine solche Massregel auch den erwünschten Erfolg haben und von der arbeitenden Bevölkerung, auf die sie vornehmlich berechnet wäre, genügend benutzt werden würde. Die Erfahrung lehre, dass solche Zweifel durchaus begründet sind, soweit es sich um eine Handhabung der Museen nach der bisherigen Weise handelt. Würden aber diejenigen Einrichtungen getroffen, welche nötig sind, um den Inhalt der Museen auch für die breiteren Schichten der Bevölkerung nutzbar zu machen, so könne nicht wohl in Frage gezogen werden, dass durch die Öffnung in den Abendstunden die besten Früchte erzielt werden können. Der Besuch zu den Tagesstunden könne dann entsprechend eingeschränkt werden.

Die Einrichtungen, auf die hier hingedeutet wird, bestehen in einer Verringerung und zugleich strengeren Auswahl des dem Publikum vorzuführenden Inhalts der Museen und in einer gegen jetzt wesentlich ausgedehnten Erläuterung der ausgestellten Gegenstände.

Über den ersten Punkt, *die Trennung der Sammlungen in Schau- und Studien-Sammlungen* sagt W. v. Seidlitz folgendes: Allerorten wird es als ein sich immer steigerndes Übel empfunden, dass die Museen infolge des unaufhaltsamen Anwachsens ihres Inhaltes unübersichtlich und eintönig geworden sind. Der unglückliche Besucher, im Glauben, eine Pflicht der Bildung zu erfüllen, arbeitet sich durch die lange Reihe der Säle durch, welche eine endlose Zahl der verschiedensten Gegenstände ohne Sonderung des Bedeutenden von dem Unbedeutenden, wohl aber in ermüdender Aneinanderreihung des Gleichartigen enthalten, und sucht verzweiflungsvoll mit Hilfe eines beliebigen Bädekers die für ihn wichtigen Hauptstücke in diesem wohlgeordneten Chaos herauszufinden.

Diese systematische Anordnung, dieses Streben nach möglichster Vollständigkeit sind für die Erfüllung der wissenschaftlichen Zwecke der Sammlungen, deren Verfolgung, nachdem sie einmal als eine Notwendigkeit erkannt worden ist, nicht wieder aufgegeben werden kann, notwendig; nur bricht sich immer mehr die Einsicht Bahn, dass der populäre Zweck, den die Sammlungen, seitdem sie aufgehört haben, blosse Raritätenkammern zu sein, daneben zu erfüllen haben, nicht auf dem gleichen Wege, sondern in einer durchaus anderen Weise erreicht werden muss. Das Publikum, das gebildete wie das ungebildete, verlangt weder nach Systematik, noch nach Vollständigkeit, wohl aber erwartet es in den Museen Stätten der Belehrung, der Anregung, des Genusses zu finden. Diesen berechtigten Wunsch wird man erfüllen müssen.

Solch eine *Schausammlung* würde nur aus den besten, dafür aber in künstlerischer, weiträumiger Weise aufgestellten Gegenständen zu bestehen haben, damit jedes Stück für sich genossen werden kann. Auf eine strenge Sonderung der einzelnen Sammlungsgebiete brauchte dabei gar nicht gesehen zu werden; im Gegenteil kann es nur günstig wirken, wenn Gemälde, Statuen und sonstige Kunstwerke in einem und demselben Raume vereinigt werden; ebenso die Andenken an die einzelnen Fürsten des Landes, welche jetzt über verschiedene Sammlungen verteilt sind. Weiterhin die Hauptformen der Natur aus den verschiedenen Reichen und anderseits die Haupterzeugnisse des Kunstfleisses der einzelnen Erdteile.

Der verbleibende Teil der Sammlungen brauchte dann nur zu Studien und im übrigen unter gewissen Beschränkungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht zu werden. In regelmässigen Zwischenräumen müssten aber aus seinen Beständen nach sorgfältig zu wählenden Gesichtspunkten *wechselnde Sonderausstellungen* gebildet werden, die in den für die Öffentlichkeit bestimmten Räumen ihre Aufstellung fänden und einzelne Fragen und Gebiete zu beleuchten hätten.

Mündliche Erläuterung. Um die auf solche Weise ausgewählten Gegenstände für die Masse der Besucher wahrhaft nutzbar zu machen, genügt jedoch selbst die eingehendste gedruckte Erläuterung nicht, sondern das lebendige Wort muss hier anregend zu Hilfe kommen, namentlich während der abendlichen Öffnungszeiten. Eine solche Einführung in das Verständnis des Gebotenen wird durch die Beamten der Sammlungen erstmalig zu geben sein, aber nicht vor dem Publikum selbst, dessen Bedürfnissen zu genügen ihre Kräfte keineswegs ausreichen, sondern vor einer Schar von Helfern, die bereit sind, das Gehörte weiter zu übermitteln. Erst wenn die in den Sammlungen aufgehäuften Schätze auf solche Weise gesichtet und verarbeitet sein werden, wird die Nutzbarmachung dieses Besitzes als gesichert betrachtet werden können.

Sollte sich weiterhin das Bedürfnis geltend machen, auch den Städten des übrigen Landes, welche keine eigenen Sammlungen besitzen, die Wohlthaten des Kunstgenusses und der Belehrung an Ort und Stelle zuteil werden zu lassen, so müssten Kunstwerke, namentlich neuere, eigens für einen solchen Zweck und aus besonders dafür zu beschaffenden Mitteln erworben werden, da die Bestände der grossen Sammlungen zu Wanderausstellungen und ähnlichen Veranstaltungen nicht verwendet werden können. —

Man braucht diesen Ausführungen fast nichts hinzuzufügen als den Ausdruck voller Zustimmung und Freude darüber, dass die Gedanken, welche vorher in der Tagespresse und den für ästhetische Erziehung eintretenden Kunstblättern so vielfach vorgetragen worden sind, jetzt in so wohldurchdachter planmässiger Weise von massgebender Stelle als erfüllbar in Aussicht gestellt werden. An Helfern wird es nicht fehlen. In Dresden hat z. B. der Goethebund im vorigen Jahre in der grossen Kunstausstellung drei Vorträge und an Sonntagen sechs Führungen für Arbeiter veranstaltet, welche grossen Zuspruch gefunden haben, und eben erst hat er wieder vier Sonntagsführungen durch das Albertinum für Arbeiter veranstaltet, für welche die zugelassene Zahl von Arbeitern mit Leichtigkeit zusammen kam; und der Dresdner Goethebund beabsichtigt, derartige Führungen auch weiterhin regelmässig zu veranstalten. Auch von anderen Seiten sind solche Führungen ins Werk gesetzt worden.

Dass, wie auch v. Seidlitz sagt, gerade die Arbeiter in Frage kommen, hat seinen guten Grund darin, dass diese ein ungemein starkes Bedürfnis nach Bildung und auch nach künstlerischer Anregung haben, während man in bürgerlichen Kreisen meist voller Gleichgültigkeit gegenüber der bildenden Kunst begegnet.

Sicher ist auch, dass die Museen ohne Führungen des Abends leer stehen würden, dass ihre Öffnung an Abenden eben nur durch die Führungen einen Zweck erhalten würde. Freilich auf die Art der Führung wird viel ankommen. Denn es kann sich selbstverständlich nicht um Verbreitung von kunsthistorischen Kenntnissen, sondern, wie es schon auf dem Kunsterziehungstag gesagt wurde, um Erziehung zur ästhetischen Genussfähigkeit handeln, und das ist die schwache Seite vieler Kunsthistoriker. Indes auch die Kunstgeschichte ist wandelbar, und Bücher wie Wölfflin's Klassische Kunst geben auch in dieser Beziehung die erfreulichste Perspektive. So darf man den Neuerungen, die Dr. v. Seidlitz in Aussicht stellt, mit hoher Freude entgegen sehen.

BÜCHERSCHAU

Werner Weisbach, *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance.* Bruno Cassirer, Berlin 1901. Gross 4°. 133 Seiten. Mit zahlreichen Abbildungen.

Der blosse Anblick dieses mit vortrefflichen Abbildungen reich geschmückten und mit besonderem Geschmack ausgestatteten Werkes erregt Wohlgefallen und Freude, und es dauert eine Weile, bis man sich, von dem Titel sogleich in das Reich der Phantasie verlockt, entschliesst, von dem blossen Durchblättern der Seiten und sinnendem Betrachten der Illustrationen zur Lektüre überzugehen. Entzieht man sich doch nur schwer und ungern der zarten Gewalt, mit welcher die feinsinnige, vornehme Erzählerkunst dieser Werke uns umspinnt und vergiesst man doch leicht über den Schöpfungen den Schöpfer. Vertrauen wir uns dann aber dem Verfasser unseres Buches als einem das Allgemeine und Besondere uns deutenden Führer an, so gewahren wir befriedigt, dass er für unsere Wünsche aus eigenem verwandten Gefühle heraus Verständnis hat, dass er uns die Persönlichkeit im Zusammenhang mit einer ganzen geistigen Richtung kennen lehrt, ja mehr als dies, dass er uns in ihr einen Typus derselben weist, das Individuelle in einem Generellen aufgehen lässt. Von diesem Standpunkte aus können wir es kaum beklagen, dass uns von Pesellino's Leben so gut wie nichts bekannt ist, der Mangel an Nachrichten wird gewissermassen zu einem Vorteil und entspricht der ganzen Art eines Meisters, welcher sich, kann man ihm auch eine bedeutende Individualität nicht absprechen, doch als solche dem Beschauer nicht in gleichem Grade aufdrängt, wie die anderen genialen Künstler des Florentinischen Quattrocento.

So verriet Weisbach, indem er seine Schilderung der Kunst Franceso Pesellino's in die umfassendere Betrachtung des Bereiches von Vorstellungen, das er als Romantik der Renaissance bezeichnet, einbezog, von vorneherein ein feines künstlerisches Gefühl und Urteil. Ein jeder wird sogleich wissen, dass er mit Romantik jene Strömung innerhalb der grossen Kultur meint, welche, dichterische Anschauungen, Stimmungen und Sitten mit sich führend, aus dem mittelalterlich-höfischen Leben hervorgeht und zu einem, die Gesellschaft der Renaissance bestimmenden Element wird. Zuerst an den Höfen Norditaliens einem solchen Ideale menschlicher Bildung dienstbar gemacht, verleiht ihm im 15. Jahrhundert auch in Florenz die bildende Kunst reichen und mannigfaltigen Ausdruck in Wandgemälden, Teppichen, Miniaturen, Kupferstichen sowie in der plastischen und malerischen Verzierung von Gebrauchsgegenständen aller Art, unter denen die Truhen und Holzteller (deschi da parto) bald einen mit den grösseren Raumdekorationen wetteifernden, festlich heiteren und reichen Luxusstil gewinnen. Der Verfasser, an Julius von Schlosser's Untersuchungen und Nachweise anknüpfend, verfolgt die Entwickelung und Ausgestaltung dieser künstlerischen Richtung vom 14. in das 15. Jahrhundert und giebt einen inhaltreichen Überblick über die aus verschiedenen Quellen: aus der mittelalterlichen und Renaissancedichtung, aus dem wirklichen Leben und aus der Antike entnommenen Darstellungsbereiche — einen Überblick, der den Wunsch nach einer ausführlicheren Behandlung dieser unendlich reizvollen Erscheinungen erweckt. Historisches, Sagenhaftes, Legendarisches, Wirkliches, bald in träumerischen Idyllen, bald in munteren Erlebnissen, bald in festlichen Repräsentationen sich wechselseitig verwebend, wird zu einem vielstimmigen Freudensang auf Liebe, Schönheit und Leben. Triumphe, Turniere, Gesellschaftsscenen, Minneabenteuer, Helden und Heldengeschichten, Frauenleben und -schicksale ziehen an unserem Blicke vorüber — ein buntes Gewimmel von Figuren im Flimmern farbiger Trachten auf blumigen Wiesen, in schattigen Hainen, vor turmreichen Städten, in glänzenden Hallen und Sälen. Die dichterische Phantasie wird zur Erscheinung, Vergangenheit und Gegenwart huldigt einer das Leben zur Kunst erhebenden daseinsfreudigen Gesellschaft.

Als den Typus des Künstlers, welcher diesen Bedürfnissen in einem höheren Sinne und mit feiner entwickeltem Vermögen, als es den meist bloss auf reiche dekorative Wirkung ausgehenden Truhenmalern zu eigen ist, entspricht, fasst nun Weisbach Francesco Pesellino auf. Er zeigt, wie dessen nicht auf das Monumentale, sondern auf geistreiche Lebendigkeit der Gestaltung gerichtete Begabung: ein hohes Gefühl für vornehme Anmut und Geschmeidigkeit der Erscheinungen und Bewegungen, ein zarter Sinn für malerische Feinheiten und für Freiheit in den räumlichen Beziehungen der Dinge aufeinander, eine leicht bestimmbare, aber ruhige Phantasie ihn zu solchen Aufgaben besonders befähigten. Mit weiser Beschränkung führt der junge Meister, dem ein frühes Lebensende beschieden war (er lebte von 1422 bis 1457), seine Werke nur in kleinen Verhältnissen aus, aber ohne doch in die peinliche Detailmalerei der Miniatoren zu verfallen, vielmehr immer darauf bedacht, die bedeutenden Wirkungen der das Wesentliche hervorhebenden monumentalen Kunst, so weit es geht, sich zu eigen zu machen.

Von welchen verschiedenen Seiten her er, eine weiche empfängliche Natur, bestimmende Einflüsse für seinen ja nie zu hoher Originalität gelangenden Stil erhalten hat,

wird vom Verfasser in einer, wie mir scheint, überzeugenden Weise dargelegt. Pesellino's erster Lehrer scheint Fra Angelico gewesen zu sein — nicht sein Grossvater Giuliano Pesello, obgleich gewisse koloristische und technische Eigentümlichkeiten von dessen Kunst auf ihn übergegangen sind. Sind! So positiv dürfen wir uns aber doch nicht ausdrücken. Weisbach hält an der schon früher von ihm aufgestellten Ansicht fest, in dem Meister des Carrand'schen Triptychons sei Giuliano Pesello zu sehen. So sehr er bemüht gewesen, diese Hypothese zu begründen und so mancherlei für dieselbe spricht, so lassen sich doch auch gewichtige Gründe gegen sie geltend machen. Giuliano ward 1367 geboren. Er ist also noch in den Traditionen der Schule Giotto's aufgewachsen. Wir sind genötigt, uns den Stil der Werke seiner ersten Lebenshälfte in der Art der späten Giottisten zu denken, vielleicht in einer Entwickelung nach der Seite hin, die wir aus den Bildern der Übergangsmeister, der Zeitgenossen Lorenzo Monaco's, kennen. Wären die Bilder von der Art des Carrand'schen Triptychons ihm zuzuschreiben, dann müsste er in späten Lebensjahren, frühestens in den dreissiger Jahren des 15. Jahrhunderts, sich gänzlich von der älteren Manier losgesagt und zu der neuen naturalistischen Schule sich bekannt haben, derart, dass er, wie Witting richtig bemerkt hat, in seinen Bestrebungen Piero della Francesca sich vergleichen lässt (Bilder in der Casa Buonarroti). Das wäre nun zwar nicht undenkbar — Pesello hat bis 1447 gelebt, — aber es bleibt sehr unwahrscheinlich. Wir haben für Stilwandlungen von so einschneidendem Charakter kein Analogon in der Kunst der Zeit. Dass Pesellino jene Werke gekannt hat, muss man aber wohl annehmen und kann deren später Datierung durch Schmarsow nicht zustimmen, wie auch nach meiner Meinung Weisbach aus ihrer Reihe das interessante Karlsruher Bild, das sich seinem koloristischen Charakter, aber auch den Typen nach von ihnen wesentlich unterscheidet, mit Recht gestrichen hat.

Bleibt die Kunst Giuliano's noch in Dunkel gehüllt, so ist der frühe Zusammenhang Pesellino's mit Fra Giovanni unzweifelhaft. Weisbach lässt ihn sogar des letzteren Mitarbeiter sein. Zwei Predellen zu Angelico's Bild für S. Marco (1438): die Scenen aus der Legende der Heiligen Cosmas und Damianus in der Florentiner Akademie, sowie das Predellenstück zum Altar von S. Domencio in Perugia (vom Perfasser mit Wingenroth in die Jahre 1437, 1438 verlegt): Totenklage um den heiligen Nikolaus, hält er für Jugendarbeiten Francesco's. Die Beweisführung bringt Beachtenswertes, hat sich aber nicht überzeugt. Entscheidend jedoch für die Erkenntnis des Verhältnisses der Pesellino'schen Kunst zu der des Mönches von S. Marco sind die Sylvesterlegenden im Palazzo Doria, die Weisbach gewiss richtig als frühe Arbeiten unseres Künstlers kennzeichnet. Früher als sie noch möchte er das »Wunder des heiligen Zenobius« bei Rudolf Kann ansetzen. Aber ist es auch sicher von Pesellino und nicht, wie man bisher angenommen, von Gozzoli, mit dessen Predella in der Casa Alessandri es ja in einem direkten kompositionellen Zusammenhang steht? Ich kenne es nicht aus eigener Anschauung, aber die Einzelheiten, namentlich die für Benozzo so charakteristischen, in den Werken Francesco's uns nicht begegnenden Handbewegungen (man vergleiche unter anderen die gespreizte Hand der einen Frau mit der »Vergognosa« in Pisa), scheinen mir doch für Benozzo zu sprechen, auch vermag ich Weisbach nicht zu folgen, wenn er die Raumwirkung des Platzes bedeutender als auf dem Bilde der Casa Alessandri findet: mir scheint es umgekehrt!

Eine Zeit ausgebildeteren Stiles macht sich, verglichen mit den Bildern des Palazzo Doria, in dem merkwürdig naturalistischen, lebendigen Madonnenbilde der Sammlung in Chantilly bemerkbar. Hier verrät sich neben dem Einfluss Fra Filippo's besonders stark das Studium der Masaccio'schen Kunst, vielleicht auch von plastischen Werken. Der gleichen Periode (den vierziger Jahren) weist der Verfasser die Predellen zu Fra Filippo's Altarbild der Capella Medici, die in der Florentiner Akademie und im Louvre aufbewahrt werden, die herrlichen Triumphdarstellungen im Besitze der Mrs. Gardener in Boston, und eine Zeichnung des Presepe im Louvre zu. Eine dritte Gruppe endlich bilden die Werke, welche den massgebenden Einfluss Lippi's erkennen lassen: die Madonnenbildchen der Sammlungen Holford in London und Hainauer in Berlin, die Verkündigung im Museo Poldi, die Gerichtsscene der Sammlung Morelli in Bergamo, die Truhenbilder mit den Tugenden und freien Künsten bei Herrn Wittgenstein in Wien (wäre dies nach seinen stark an Angelico erinnernden Elementen nicht früher anzusetzen?) und eine Zeichnung der Uffizien: Vermählung der heiligen Katharina. Als direkten Mitarbeiter Fra Filippo's glaubt Weisbach Pesellino in der Hieronymusdarstellung der Altenburger Galerie zu erkennen; er findet seine Art in der vorderen Figur. — Den Abschluss von des Künstlers Thätigkeit bildet, dessen volle Selbständigkeit und Meisterschaft auch in dem viel weiter entwickelten Landschaftlichen verratend, das Cassonebild mit Scenen aus der Geschichte David's bei Lord Wantage. — In dem Bilde der Dreieinigkeit in der Londoner Nationalgalerie hat nach des Verfassers Meinung der Meister nur die Landschaft ausgeführt, alles übrige, wie auch die Predellen in Pistoja (Cav. Gelli) rühren von Piero di Lorenzo, nicht, wie Mary Logan will, von einem dritten Schüler: dem compagno di Pesellino her, und diesem Piero werden weiter die Geburt Christi im Louvre (Nr. 1343), die drei Predellen in Prato, ein fliegender Engel bei Lady Brownlow, eine Teufelsdarstellung bei Graf Lanskoronski, Madonnenbilder im Louvre, in Pest, in der Sammlung Gustave Dreyfuss, bei Stefano Bardini zuerteilt. Einige andere Bilder dürfen wenigstens als dem Piero verwandt bezeichnet werden. Sie anzuführen, und zugleich die Bestimmungen Mary Logan's mit denen Weisbach's zu vergleichen, würde zu weit führen. Es genüge, zum Schluss noch auf den von Pesellino beeinflussten Künstler hinzuweisen, der Cassonemalereien ausgeführt hat: die Schlachtendarstellungen bei Mr. Charles Butler, die Schlacht in der Galerie von Turin, die Scenen aus der römischen Geschichte in der Universitätsgalerie zu Oxford, die Argonautensagen der Versteigerung Bardini 1899 und den Odysseuscassone in Liverpool. Dieser Maler ist von einem anderen, Pesellino näher stehenden, der die Geschichte der Griseldis (Bergamo, Morelli) ausgeführt hat, zu unterscheiden.

Alle Werke, die hier nur aufgezählt werden konnten, erfahren von Weisbach eine liebevoll eingehende Schilderung und Würdigung. Mag man, was die Zurückführung auf Pesellino anbetrifft, in einzelnen Fällen anderer Meinung sein, so kann dies die Auffassung des Verdienstes, welches sich der Verfasser mit seinem Werke erworben hat, nicht beeinträchtigen, denn das Wesentliche: die Charakeristik des Künstlers und seiner Stellung in der Florentinischen Kunst muss als wohl gelungen betrachtet werden. Und wie wir sahen, gab Weisbach mehr als dies, nämlich eine anregende und verheissungsvolle Einführung in jenes kulturgeschichtlich höchst bedeutungsvolle Bereich der Renaissance, in welchem die dichterische Phantasie, die Kunst und das Leben bestimmend, die Herrschaft führt.

Henry Thode.

NEKROLOGE

Der am 11. Juni erfolgte Tod von **Otto Eckmann** bedeutet für das moderne deutsche Kunstgewerbe den Verlust

eines seiner Bahnbrecher und vordersten Führer; insonderheit hat Berlin, mit dem Eckmann seit den letzten Jahren durch seine Lehrthätigkeit verbunden war, allen Grund, diesen frühen Tod zu betrauern. Was Eckmann's Lebenswerk bedeutet, wird ein gleichgesinnter Künstler an dieser Stelle nächstens aussprechen. Für heute sei hier nur der übliche Nekrolog mit Aufzählung des Thatsächlichen gegeben: Otto Eckmann wurde am 19. November 1865 in Hamburg geboren, bildete sich dann in München zuerst als Maler aus, sagte aber seit Mitte der neunziger Jahre der Malkunst valet, um sich ganz der angewandten Kunst in ihren verschiedensten Äusserungen zu widmen. In weiteren Kreisen wurde er zunächst durch Buchschmuckarbeiten für die »Jugend« und den »Pan« bekannt. — Im Jahre 1897 wurde er dann an die Unterrichtsanstalt der Berliner Kunstgewerbeschule berufen, wo seine Thätigkeit in den letzten Jahren leider schon durch ein sich langsam steigerndes Leiden getrübt war, dem er zuletzt in Badenweiler erlegen ist.

Emil Lugo ist in München, 61 Jahre alt, gestorben, er war in Stockach bei Konstanz geboren, studierte bei Schirmer in Karlsruhe und später mannigfach auf Reisen. Seit 1888 war er in München ansässig. Auf seine künstlerische Bedeutung als Landschafter kommen wir noch zurück.

Baurat Adolf Heyden in Berlin, der einst gemeinsam mit Kyllmann zwei der bekanntesten Berliner Bauten: die Passage und das Admiralsgartenbad geschaffen hat, ist gestorben.

Der kroatische Maler **Nicola Masic**, der nicht nur in seinem Heimatlande hochberühmt, sondern auch im Auslande geschätzt war, ist fünfzigjährig in Agram gestorben. Er hatte in München unter Piloty seine Studien begonnen und war in den siebziger Jahren längere Zeit als fertiger Künstler in München ansässig. Dort entstand auch sein bekanntestes Bild »Die Gänsehirtin«. Später kehrte er in seine Heimat zurück, wo er als Genremaler und Lehrer in Ehren stand.

David Mosè †. Am 5. Juni kehrte die venetianische Künstlerschaft tief bewegt vom israelitischen Friedhofe zurück, wo sie dem zu früh dahingegangen Kollegen David Mosè die letzte Ehre gab. — Wenn auch wenige ihm näher standen, so liebten ihn doch alle seines bescheidenen, herzlichen Wesens halber und seines hohen Könnens wegen. Eben hatte er zum zweitenmale einen grossen Rompreis in Berlin erlangt, war mitten drin im rüstigsten Schaffen, als eine ihn zu Zeiten beherrschende Melancholie seiner Herr wurde und sein gewaltsames Ende durch eigene Hand herbeiführte. Bestürzung und Schmerz ergriff die Künstlergemeinde, als sich die Trauerkunde, vier Tage nach erfolgtem Selbstmord, verbreitete, dass ein noch so junges Leben mit all seinen Hoffnungen begraben werden müsse. Mosè, ein Wiener Kind, ist in der kürzlich eröffneten venetianischen Galerie Moderner Meister mit einem tiefergreifenden Gemälde vertreten (vor vier Jahren angekauft), einem der besten der Sammlung. Es ist betitelt »Begrabene Hoffnungen«. Titel und Gegenstand sind gleichsam vorbedeutend für das frühe Scheiden des so tüchtigen Künstlers, welchen Zweifel an seiner Befähigung in den Tod trieben.

A. Wolf.

Der bekannte Kunsthändler **Adolph Gutbier** in Dresden, der sich in den letzten Jahren durch die Errichtung seines Gemäldesalons sehr um die Verbreitung eines modernen Kunsturteils im Dresdner Publikum bemüht hat, und dessen Schwarz-Weiss-Ausstellungen viel Anregung gegeben haben, ist gestorben.

DENKMÄLER

Ein neues Werk von Adolph Hildebrand und zwar ein Monumentalbrunnen ist in diesen Tagen in Strassburg enthüllt worden. Das Kunstwerk erhebt sich vor dem Strassburger Stadttheater und zeigt auf kleeblattförmiger Brunnenschale einen urwüchsigen Vater Rhein, der in der Rechten einen Fisch hält und sich auf einen Fischerhaken stützt. Die Mittel des Denkmals sind ein Vermächtnis des Justizrat Reinhard.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Uns wird von einem Freunde unserer Zeitschrift geschrieben: Ihr E. St.-Korrespondent giebt aus Rom die Nachricht über einige neue **Erwerbungen der Galleria Nazionale**, welche dieselbe der Generosität des Don Marcello Massarenti Ordelaffi verdanken soll. Die drei Bilder, welche er namhaft macht, sind aber offenbar dieselben, die vor mehr als zwei Jahren als neue Erwerbung der Galerie im Pal. Corsini aufgestellt und damals schon von Ihrem römischen E. St.-Korrespondenten besprochen worden sind. Nur benannte er früher den hl. Georg nicht als Pordenone, sondern als Giorgione nach der Taufe Venturi's, die nicht nur keinen Anklang, sondern die heftigsten Anfeindungen erfahren hat. Das Porträt Bernini's hiess damals Maratti, jetzt geht es unter dem Namen des Ph. de Champagne. Und das »Selbstporträt Raffael's«? Nun, es erwies sich — wie alle »Raffaels« dieser famosen Galerie von Don Marcello — als so minderwertig, dass es nach kurzer Zeit zurückgezogen und vielleicht dem alten Besitzer zurückgegeben worden ist; es wurde von allen Seiten für eine Fälschung erklärt. Auch die Generosität des Don Marcello bei dieser »Schenkung« an die Galerie sollte nicht so hoch angeschlagen werden. In Rom erzählte man sich bei der Aufstellung der Bilder im Palazzo Corsini vor zwei Jahren (Ihr Korrespondent »hofft, dass diese Gemälde bald Aufstellung finden«!), dass der Besitzer sie dem Staat schenkweise überlassen habe gegen die Erlaubnis, seine Schätze aus Italien unbehindert ausführen zu dürfen. Für Professor Venturi, der die Auswahl dieser Bilder zu machen hat, wird diese nicht leicht gewesen sein, und Freude hat sie ihm wahrlich nicht gebracht.

Eine Sammlung römischer Stadtansichten, die der Maler Rössler-Franz vor etwa 25 Jahren aufgenommen und darin die ganze Romantik der ewigen Stadt vor ihren modernen Erweiterungen und Durchbrüchen niedergelegt hat, ist von der römischen Stadtverwaltung erworben worden und wird als öffentliche Sammlung ausgestellt werden.

Das germanische Museum in Nürnberg feiert in diesen Tagen seinen fünfzigsten Geburtstag. Es kann mit Stolz auf die Entwickelung, die es unter seinem Gründer, dem Freiherrn v. Aufsess, dann unter A. v. Essenwein und gegenwärtig unter G. v. Bezold und H. Boesch genommen hat, zurückblicken. Der Kaiser hat dem Museum aus Anlass dieser Festlichkeit eine wertvolle Siegelsammlung überwiesen.

Für die böhmische Kunstgalerie in Prag, von deren Planung wir schon früher berichteten, sind jetzt die Statuten von der Regierung festgesetzt worden. Die Leitung hat eine zwanziggliederige Kommission übernommen, die zur Hälfte aus Deutschen und zur Hälfte aus Czechen besteht und getrennt arbeitet.

Hamburg. Vom 1. März bis 31. April 1903 wird hier eine grosse Kunstausstellung, die im wesentlichen einen Hamburger und norddeutschen Charakter tragen wird, eröffnet werden und zu der Einladungen erfolgen.

Düsseldorf. Neben der grossen deutsch-nationalen Ausstellung, in einem gewissen Gegensatz zu ihr, wird

im Laufe des Juni eine Sonderausstellung von Düsseldorfer Künstlern unter dem Titel »Freie Kunst« in einem eigens hierzu errichteten Gebäude eröffnet werden. Es scheint sich dabei im wesentlichen um ein Unternehmen von jüngeren Künstlern zu handeln, die sich auf der grossen Ausstellung zurückgesetzt fühlen.

Das Darmstädter Defizit wird in verschiedenen Blättern nunmehr endgültig als reichlich 250000 Mark betragend mitgeteilt. Demnach müssten die Garantiefondszeichner 96 Prozent einschiessen.

Worms. Vom 20. August bis Ende September wird hier eine Gemäldeausstellung stattfinden, deren schönste Zier dem Besitzstand des Freiherrn von Heyl und der Frau Schön entnommen werden sollen.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Ein arabisches Schloss in der Wüste, das den Titel »Amra« führt und von dem die Volkssage allerlei Gespensterhaftes zu berichten wusste, haben die Herren Dr. Musil und Mielich aus Wien aufgesucht und damit gleichsam entdeckt. Die Herren haben ihre Funde in Aquarellen festgehalten und versprechen, dieselben demnächst den Gelehrten in einer grossen Publikation zu unterbreiten.

VOM KUNSTMARKT

Die letzten Kunstversteigerungen in London haben für gewisse Gattungen von Kunstwerken und Antiquitäten ganz enorme, zum Teil ganz unsinnige Preise erzielt. Als geradezu unsinnig muss es bezeichnet werden, wenn in der Carmichael Sale für eine Elfenbeinmadonna, die dem 12. Jahrhundert angehören sollte, die Summe von fast 80000 Mark (mit Aufgeld) bezahlt worden ist; denn sie ist, wie zwei ganz ähnliche Stücke, wovon eine im Louvre schon längst in das Magazin verbannt worden ist, nur eine sehr geschickte Fälschung etwa aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Ein gutes byzantinisches Elfenbeintriptychon des 12. Jahrhunderts erzielte fast 40000 Mark und wurde gleich für 45000 Mark weiter verkauft; ein besseres und grösseres Triptychon derselben Art wurde vor etwa zehn Jahren für das Berliner Museum um 2600 Mark erworben. Ein feiner deutsch-romanischer Tragaltar war daneben mit 11000 Mark als billig zu bezeichnen. Wahrhaft erschreckende Steigerung haben namentlich die Renaissancebronzen erfahren. Eine kleine Figur eines sitzenden Kindes, ein flüchtiger Rohguss, von dem es schwer zu entscheiden war, ob es eine italienische Arbeit des 16. oder eine französische aus dem 18. Jahrhundert war, wurde von Mr. Pierpont Morgan mit 34500 Mark bezahlt. Ein grösserer Bronzekopf eines hässlichen älteren Mannes, eine Paduaner Arbeit etwa von 1530, wurde in der Bardini Sale von einem Händler um 56000 Mark gekauft. Derselbe Händler bezahlte für eine kleine Gruppe, Simson die Philister tötend, 24500 Mark, während vor drei Jahren ein anderes, ebenso gutes Exemplar dieser irrtümlich auf Michelangelo zurückgeführten Gruppe vom Berliner Museum mit 2500 Mark bezahlt wurde. Im Vergleich damit war der Preis einer Bronzestatuette des Spinario in mittlerer Grösse mit 16300 Mark als mässig zu bezeichnen. Den Rekord für eine kleine Bronzestatuette erreichte der Rohguss einer Herkulesstatuette, die dem Polajuolo zugeschrieben war; sie erzielte 124000 Mark und der Händler, der diese Statuette auf Spekulation kaufte, hofft daran noch seine 30 bis 40000 Mark zu verdienen! Ein Kenner hatte auf dasselbe Stück vor wenigen Monaten 2500 Mark geboten.

Aus **Paris** erfährt die »Vossische Zeitung« folgende Preise einer jüngsten *Versteigerung*. Die Versteigerung der Strauss'schen Sammlung neuerer Gemälde brachte 488000 Fr. für 86 Nummern, unter denen viele minderwertige, obwohl von bekannten Meistern. Auch stellten sich gegen frühere Versteigerungen namhafte Preisschwankungen heraus. Von den Boudin'schen Bildern, welche seit einigen Jahren so gesucht sind, brachte eins 5100, das andere 5600 Fr., die übrigen alle viel weniger. Das Kind mit dem Hund von Carrière brachte 24100 (gegen 13000 bei der Blot'schen Versteigerung); Corot, Rebekka am Brunnen 9000 und Dorfweg 9800 (früher 15000). Daumier, die Kupferstich-Liebhaber, 25000; Jongkind: Mündung des Merwede 10900; Eisläufer 18000; Mühle 8100; Hafen von Rotterdam 13000; vier andere Bilder zu viel geringeren Preisen bis herab zu 420. Monet: weissgekleidete junge Frau 10800; Eisgang 25100; Argenteuil 10900; Tannen am Kap d'Antibes 20000; Park bei Pourville 24000 (früher 7200). Renoir: Pensée 23500 (22100 auf der Doria'schen Versteigerung). Ricard: Frauenbildnis 10100; Sisley: Rauhreif 15100 (Versteigerung Doria 9000); Hafen bei Moret 10100; Port Marly bei der Überschwemmung 13000; Frühreif 9300; Wiese 8000 (gegen 6000); Überschwemmung 8900; Saint-Cloud 8500; Hampton-Court 8700; Whistler, das Kind 14500 Fr. — Eine 48 Nummern zählende Sammlung brachte 186560 Fr. Davon Boudin: Hafen von Bordeaux 12100, Antibes 3640 (vor einigen Jahren 8000); Courbet, die Woge 6100; Henner: Fabiola 9150; Nymphe 8800; Roybet: Freier 8500; Gesangstunde 10600; Ziem: Konstantinopel 8000; Kanal in Venedig 13500. — In Marseille brachte die Arnavonsche-Versteigerung kleiner Kunstsachen 130556 Fr. Es befanden sich darunter eine grössere Zahl alter Porzellane aus Moustiers, wovon ein Flachbild der heiligen Jungfrau 1550; ein anderes mit dem heiligen Josef 1500; langes Becken mit Löwenköpfen 1900; flache Schüssel mit einer Jagd 1200; zwei runde Schüsseln mit Jagden 1050 und 1250; Wasserbecken nebst Kanne, reich verziert, 3300; langrunde bunte Zuckerschale mit Deckel 2500 Fr. (Porzellan) Alt-Marseille, Wasserkanne mit Becken, Ludwig XV. 5500; Napf mit Ohren 3200; Vase mit Landschaften 3600; Henkelnapf 1700; sechs Teller 2500; Altmeissen: lange Suppenschüssel 1100; Theegeschirr für eine Person 980; zwei kleine Gruppen 1600; zwei kleine Figuren 1480; feine Tasse, Alt-Sèvres 800; hoher Napf, Frankenthal, 510; alte Zuckerschale aus Tournay 930. Drei Brüsseler Wirkbilder, Frühling, Herbst und Winter, 20000 Fr. —

Amsterdam. Auf der Auktion der Gemäldesammlungen Raedt van Oldenbarnevelt & Hoekwater wurden u. a. folgende Preise bezahlt: Aert Aertsen, Landschaft 330 Frcs.; Corn. Bega, Dorflandschaft 950; derselbe, Wirtshausscene 365; Gerrit Berckheyden, Der Dam in Amsterdam 800; Camerarius, Bildnis eines Offiziers 330; Pieter Claesz, zwei Stillleben 350 und 1050; Kopie nach Pieter Claesz, Stillleben 330; P. Codde, Der Maler in seiner Werkstatt 360; derselbe, Liebespaar 1675; A. Cuyp, Bildnis des Herrn v. Zuylen in Jägeranzug 450; Jac. Gz. Cuyp, Familienbildnis 2150; derselbe, Bildnis 300; Jac. Delff, Damenbildnis 370, und Edelmann 1000; Gerard Dou, Rembrandt's Vater als Mönch 950; J. Droochsloot, Schlittschuhläufer 390; J. Duck, Triktrakspieler 330.

Bilderpreise. Die Versteigerung der Sammlung des Herrn A. B. Goldschmidt ergab für 140 Ölgemälde 59260 M. W. v. Diez »Die Rast« erzielte 2900 M.; Burger's Mainlandschaft 2500 M.; Thoma, Weidelandschaft 1450 M.; Jakob Maurer, Blick auf Cronberg 1260 M.; Charles Jacque, Wiesenlandschaft 1080 M.; A. Lier, Ernte 1050 M.; A. von Pettenkofen, Der Spion 800 M.; C. Spitzweg, In Friedenszeiten 770 M. Zwei andere Bilder desselben Malers brachten 750 und 600 M. In *Paris* wurden laut Frankfurter Zeitung vom 11. April am 9. April in der Galerie Georges

Petit für alte holländische und vlämische Gemälde folgende Preise erzielt: Ravesteyn, Damenbildnis 13100 Fr., andere Bildnisse desselben Meisters 12000 bis 8000, Mierevelt, Porträt 8000, Ruysdael (welcher?), Bach 5000, Ketel, Frauenbildnis 14800, Flinck, Manasse Ben Israels 27000, dessen Frau 12200, ein anderes Frauenbildnis (Saskia?) 18500, Crayer, Selbstbildnis 6000, Santvoort, Holländerin 7000, Moorelse, Edeldame 7100, Frans Hals, Musikant 35000 Franken. — In *New York* brachte laut Nr. 97 der Frankfurter Zeitung Rubens' hl. Familie 50000 Dollars (Käufer G. P. Blow), Jules Breton's Mohnernte 36500, Tizian's Porträt des Ant. Grimani 13000, Troyon, Landschaft 16500, Rembrandt, Porträt eines alten Mannes 16000, Meissonier, Der Philosoph 8300, Daubigny, Der Sommer 6600, Corot, Allee 6950 Dollars. G. Max, Mädchenkopf wurde mit 750 Dollars bezahlt, Defregger, Liebeswerben mit 1200, Knaus, Zigeunermutter mit 7200, Lenbach, Skizze zu einem Bilde Leo's XIII. mit 600, A. Achenbach, Flusslandschaft 1450 Dollars.

Pierpont Morgan soll wieder mal einen kleinen Ankauf gemacht haben, nämlich die in Dresden bestehende Bronze- und Silbersammlung des Herrn Gutmann — doch handelt es sich bloss um eine Bagatelle, da er nur ungefähr 2 Millionen Mark dafür zahlte.

Kupferstich-Auktion in München. Am 2. und 3. Juli versteigert der Antiquar J. Halle eine besonders auf dem Gebiete der englischen Schabkunst und Sportblätter sehr reiche Sammlung; der mit vielen Bildern geschmückte Katalog weist 425 Nummern auf.

VERMISCHTES

Rom. *Villa Borghese.* In nächster Zeit wird das Terrain der Villa Borghese öffentlich versteigert und vom Staat erworben werden. Grosse Pläne werden bereits entworfen für die Systemation des neuen Stadtparkes, mit dem alle Ländereien an der Via Flaminia bis zum Tiber verbunden werden sollen. Wird es auch gelingen, Pincio und Villa Borghese zu vereinigen, so wird Rom sich rühmen können, den herrlichsten Stadtpark Europas zu besitzen. *E. St.*

Raphael Schuster-Woldan hat soeben ein grosses Deckengemälde für den Sitzungssaal des Bundesrats im Reichstagsgebäude fertig gestellt, das im Juli nach Berlin übergeführt werden soll. Bei dem ausgezeichneten dekorativen Talent des Künstlers sieht man hier dem Werk erwartungsvoll entgegen.

Ein Konservator der Kunstdenkmäler von Berlin wird in den beteiligten Kreisen wiederholt und nachdrücklich verlangt. Der Staat hat sich sogar schon bereit erklärt, einen Zuschuss für einen solchen Beamten zu leisten, der Magistrat hat aber leider die Angelegenheit vorläufig abgelehnt.

In Florenz hat kürzlich die längst erhoffte festere Begründung des *kunsthistorischen Institutes* stattgefunden, nachdem jahrelange vorbereitende Thätigkeit vorausgegangen war. Die Möglichkeit dazu wurde durch das Vertrauen geschaffen, welches das Reich dem jungen Unternehmen angedeihen lässt, und das sich in der Einstellung eines Postens in den laufenden Etat des Jahres ausspricht. Zur konstituierenden Sitzung des Vereins, dem die Erhaltung des Institutes obliegt, kamen zu Pfingsten einige der Vorstandsmitglieder weit herbeigereist, Geheimer Rat Wach aus Leipzig, der seit dem Tode von F. X. Kraus die Geschäfte des Vorsitzenden führte, der Direktor der Pinakothek Geheimrat von Reber aus München, der bayrische Gesandte Freiherr von Tucher und Professor Freiherr von Hertling aus Rom, während andere Vorstandsmitglieder, Freiherr von Stumm, Dr. von Fabriczy, Herr von Marcuard und Professor Brockhaus sie an Ort und Stelle erwarteten. Unter dem neuen Vorsitz unseres früheren Botschafters in Madrid, des im Winter in Florenz sich aufhaltenden Freiherrn von Stumm, sehen Verein und Institut gedeihlichster Zukunft entgegen. Direktor des Instituts ist wie bisher Professor Brockhaus aus Leipzig. Auf der neu gewonnenen Grundlage wird nun möglich sein, mehr zu leisten, die Kunstforschung an dem wichtigsten Centrum der Renaissancekunst stärker zu fördern und auch kunstfreundlichen Besuchern aus weiteren Kreisen mehr an Litteratur und Abbildungen zur Verfügung zu stellen als bisher. Während der Sommermonate bleibt das Institut geschlossen, von Ende September wird es von neuem denen, die es benutzen wollen, offen stehen.

Simson und Delila. Unter den neuen Bildern dieses Jahres hat keines soviel auseinander strebende Urteile erfahren, als Liebermann's Simson; insonderheit ist die Art, wie die ganze Mythe erfasst ist, vielfach als Ärgernis erregend verschrieen worden. Um so frappanter wirkt deshalb ein Fund, den einer unserer Leser neulich gemacht und den er uns freundlichst zur Verfügung gestellt hat: nämlich *Goethe* hat sich anscheinend mit dem Gedanken getragen, die Erzählung von Simson und Delila in irgend einer Form zu verwerten; darauf bezieht sich folgende Briefstelle, die Goethe am 19. Mai 1812 an Zelter geschrieben hat: »Die alte (Simson-) Mythe ist eine der ungeheuersten. Eine ganz bestialische Leidenschaft eines überkräftigen, gottbegabten Helden zu dem verfluchtesten Luder, das die Erde trägt; die rasende Begierde, die ihn immer wieder zu ihr führt, ob er gleich bei wiederholtem Verrat sich jedesmal in Gefahr weiss; diese Lüsternheit, die selbst aus der Gefahr entspringt, der mächtige Begriff, den man sich von der übermässigen Prästanz dieses riesenhaften Weibes machen muss, das im stande ist, einen solchen Bullen zu fesseln.« Glaubt man nicht, eine Beschreibung des Liebermann'schen Bildes zu lesen? Also wieder einmal: Goethe und kein Ende.

Inhalt: Der Salon. Von K. E. Schmidt. — Abendmuseen und Schausammlungen. — Weisbach, Francesco Pesellino. Eckmann †; Lugo †; Heyden †; Masic †; Mosè †; Gulbier †. — Strassburg, Reinhard-Brunnen. — Stiftung des Dom Marcello; Römische Stadtansichten; Das germanische Museum; Böhmische Kunstgalerie; Ausstellungen in Hamburg, Düsseldorf, Worms; Darmstädter Defizit. — Schloss Amra entdeckt. — Versteigerungen in London, Paris, Amsterdam; Neuer Kauf von Morgan; Kupferstichauktion in München. — Rom, Villa Borghese; Deckengemälde für den Reichstag; Konservator für Berlin; Vom kunsthistorischen Institut; Goethe und Simson und Delila. — Anzeigen

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 30. 26. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

OTTO ECKMANN

VON WALTER LEISTIKOW

Eckmann's Tod hat eine tiefe Lücke gerissen. Zu dem Mitgefühl, das uns alle, die wir ihn jahrelang mit unerhörter Energie gegen das schleichende Übel, das ihn doch schliesslich unterbekommen musste, kämpfen sahen, kommt die Erkenntnis, hier ging ein Mann von uns, der uns viel gegeben hat, von dem wir mehr noch erwarten durften.

Seine Werke werden durchforscht, geordnet, zusammengesucht und aneinander gestellt werden, und man wird staunen über diese Kraft, die eine so gewaltige Summe von Arbeit in kurzen Jahren bewältigen konnte.

Und merkwürdig, er, der ein Moderner, das heisst ein Neuer, Erneuerer war, wird heute nicht am wenigsten betrauert von Leuten, die mit der modernen Bewegung kaum oder wenig Fühlung haben. Diese Thatsache giebt zu denken. Sie zeugt von der suggestiven Macht seiner Persönlichkeit, der spielend gelang — woran andere Talente so oft scheitern — sich durchzusetzen und wirksam zu werden in breiter Masse.

Und das ist es gerade, was für uns seinen Wert ausmachte, was uns seinen Verlust doppelt und dreifach fühlen lässt.

Denn die ganze moderne Bewegung wird nichts erreichen, wenn sie nicht wirksam wird in breiter Masse.

Heut gerade sind darum Kämpfer wie Eckmann notwendiger wie je. Der Widerstand gegen die Moderne wird stärker von Tag zu Tag. Neben der Flauheit, die stets zu bekämpfen war, kommt heute die bewusste und geordnete Reaktion der alten Schablone, die ihre Macht und ihren Einfluss bedroht sieht. Unterstützt noch durch das Umschlagen jener öffentlichen Meinung, die mit ihrem gewaltigen Tamtamgeschrei alles zum Himmel erhebt, was ihr eine irgend wie geartete Sensation schafft, um gleich darauf mit demselben Eifer das errichtete Piedestal zu vernichten und zu Boden zu zerren.

Dieser unglückliche Künstler, der Jahre lang so schwer leiden musste, hatte in seiner Begabung eine sonnige und heitere Art des Schaffens. Er arbeitete rasch und leicht, sicher und fast ohne Anstrengung. Er konnte spielend produzieren, wo andere sich mühen und unter Seufzen plagen. Sein Talent schien nie versagen zu können, instinktiv fand er den richtigsten und bequemsten Weg, der jedesmaligen Aufgabe Herr zu werden. Keine Technik machte ihm Schwierigkeiten, als wenn die Göttinnen sämtlicher Industriezweige an seiner Wiege gestanden, begriff und verstand er die Anforderungen aller. Es machte ihm nichts aus, ob er für Holz oder Metall, für Weberei oder Papier zu arbeiten hatte. Er traf immer mit der gleichen nie schwankenden Sicherheit für jeden Zweck das richtige Mittel. Hätte er länger gelebt, er hätte Gläser und Töpfe, Geräte und Schmucksachen mit derselben Fertigkeit und derselben Schönheit erzeugt, er konnte alles.

Andere Künstler hat es gegeben, die Stärkeres, Tieferes, innerlicher Erschautes geschaffen — Vielseitigeres, für die Bedürfnisse des Lebens Brauchbareres nicht. Ob seine Sachen nach zwanzig Jahren noch so gefallen werden, mag dahin gestellt sein, aber das ist es auch nicht, was ihn uns so wert macht, die Grösse seines Talentes war seine Anpassungsfähigkeit und seine Wirksamkeit. Wie konnte er arbeiten auch noch in den letzten Jahren, als ihn die tückische Krankheit schon so entsetzlich geschwächt hatte. Immer wieder raffte er sich auf von dem Lager, griff zu seinem Stifte, entwarf neue Zeichnungen, korrigierte und half den Arbeiten seiner Schüler. Seine Energie schien nicht zu ermüden, nicht lahm zu legen. Er schuf bis zum Tode, die Zeit war ihm so kostbar, er durfte keine Minute vergeuden — er wusste, was ihm bevorstand. So rastlos arbeitend ohne Schonung für sich, ohne Rücksicht ging er von hinnen. Noch in den letzten Stunden vom Bette aus malte er die Pracht, die Lebensfreudigkeit des Frühlings, der wie zum Hohn des Sterbenden Zimmer erhellte mit Sonne und Glanz.

Sollte je durch den Wechsel der Mode, durch die Laune des Zeitstils Eckmann's Werk vergessen und verloren gehen, das Bild dieser rastlosen Energie, dieses unermüdlichen Kämpfens und Strebens bis in den Tod wird seine Bewunderung zwingende Macht behalten. Immer wieder muss man staunen über den thätigen Geist, der über Schwäche und Krankheit triumphierend seinen Weg verfolgt und mit unbeugsamem Willen zum Ziele führt. In sich trug er die felsenfeste Über-

zeugung, die durch nichts zu erschüttern war, dass sein Wille der rechte, dass sein Glaube der seligmachende. Er wusste, dass seine Kunst die Kunst an sich war. Dieses Wissen hat noch immer Wunder gewirkt.

Das gab ihm den starken Rückhalt mit That und Wort Propaganda zu machen, mit lodernder Beredsamkeit den Zweifler, den Lauen anzueifern, anzufeuern, zu überwinden. Das war auch der Grund, weshalb er in der Polemik manchmal allzuweit ging und sich zu Angriffen hinreissen liess, die trübend und störend wirkten, Hass und Feindschaft ihm einbringen mussten. Aber das wäre nie geschehen, er hätte sich fester im Zügel gehabt, wäre er nicht durch die totbringende Krankheit Jahre lang gepeinigt, geschwächt und irritiert worden.

Ein unermüdlicher Arbeiter lebte er nur seinem Werk. Sein Ehrgeiz aber begnügte sich nicht bekannt und bewundert zu werden, er war von jenem Ehrgeiz ergriffen, der von der rechten Art ist. Er arbeitete für sich und an sich. Nie zufrieden innerlich, suchte er sein Können zu höhen, seine Kunst künstlerischer zu gestalten. Auch darum ist es ein Jammer, dass sein Wirken so früh beendet sein musste! Manch feines Ding hätte er noch ersonnen, manch köstliche Sache erfunden.

Bei all den kunstgewerblichen Bestrebungen, denen er seine Kraft lieh, kam sein schöner Farbensinn zur richtigen Wirkung. Sein Gefühl für delikate koloristische Schönheiten war ausserordentlich sicher und stets geschmackvoll. Zart, fein, feminin vielleicht — ich will nicht sagen schwächlich — aber von grossem Reiz sind seine Tonstimmungen. Mit ihrer einschmeichelnden Schönheit haben sie gewiss das meiste dazu beigetragen, ihren Schöpfer so ausserordentlich schnell hier in Berlin festen Fuss fassen zu lassen und in wenigen Jahren den Fremden, dem man ängstlich und misstrauisch entgegensah, weil er ja die Moderne vertrat, zu dem Liebling und Freunde aller zu machen, die Sinn und Augen für Kunst und Kunstgewerbe offen hatten.

Mir liegt es fern, das Werk Otto Eckmann's kritisch beleuchten zu wollen — dafür giebt es berufenere Federn, die ihm gerecht werden. Für mich kann es sich nur darum handeln, einem Freunde, einem Mitstrebenden ein Lebewohl zuzurufen, das Bild seiner Persönlichkeit und seines Wirkens noch einmal zu schauen mit der vollen Klarheit, die mich so oft früher erfreute. Ich weiss wie heute den goldigen Oktobermorgen, an dem ich ihn zum erstenmal traf nach seiner Berufung an das hiesige Kunstgewerbemuseum. Es war in der Tiergartenstrasse, er auf dem Wege zu seiner Schule, ich auf dem Wege zu meiner Schule, die mich hinaus in den Grunewald führte. Wir waren wohl in früheren Jahren einander ab und zu begegnet, aber so flüchtig und oberflächlich wie es ja meist geht im Leben. Nun sah ich ihn plötzlich wieder und einer warmen Blutwelle gleich schoss mir starkes wohliges Gefühl wahrer Freundschaft ins Herz für diesen Mann, von dem ich wusste, dass er für Berlin, für unser künstlerisches Leben hier von lebendigster Bedeutung werden musste. Wir gingen lange Zeit nebeneinander in dem raschelnden Laube, das rot und gelb unseren Weg säumte. Von diesem und jenem sprachen wir zusammen und ich sah, dass er schon damals im Anfange eine Sicherheit und einen ruhigen Glauben hatte, der keine Schwierigkeiten sah und keine gelten lassen konnte.

Immer noch sehe ich ihn von mir gehen, als wir uns endlich getrennt hatten, rank und schlank, mit leichten Schritten, erhobenen Hauptes, umspielt von der Sonne, die siegreich die letzten Herbstnebel zerteilte. Wie eine goldige Aureole lag ihm um Kopf und Schultern das warme Licht. Er schritt dahin wie ein Sieger voller Pläne und Hoffnungen. Dieser Sieger ist er geblieben bis zuletzt. Mit diesem Siegeslächeln hat er aus dem Fenster seines Krankenzimmers den Frühling meistern wollen, der ihn lockte und lockte. Bis zuletzt. Bis der grössere Sieger leise und lind ihm den Pinsel entwand, bis seine Augen sich schlossen, die nie müden, rastlosen Hände die Ruhe fanden, die sie im Leben nicht gekannt.

DIE BRANDENBURG-KAPELLE IN DER KIRCHE MARIA DELL' ANIMA ZU ROM

Die kunstgeschichtliche Forschung, auch die deutsche, ist bisher an der Nationalkirche der Deutschen in Rom, an Sa. Maria dell' Anima, fast ganz vorübergegangen. Nur ihre Baugeschichte und Baubeschreibung hat durch den kaiserlichen Konservator Joh. Graus [1]) eine gedrängte Behandlung gefunden, und neuerdings haben »Mitteilungen aus dem Archiv des deutschen Nationalhospizes« von F. Nagl und A. Lang, Rom 1899 (12. Supplementheft der römischen Quartalsschrift) wertvolles baugeschichtliches Material dargereicht. Nach den Baubeschlüssen vom 24. und 25. September 1499 sollte die Kirche auch baulich einen nationalen Charakter tragen, ein »opus laudabile Alemannico more compositum« darstellen, was denn auch unter Überwindung mancher Schwierigkeiten, welche die Form des Bauplatzes bot, durch den Bau einer dreischiffigen Hallenkirche mit acht Kapellen und sehr langem schmalen Chor geschehen ist. Für den Mauerbau sollten lombardische Maurer gewonnen werden. Für die umfangreichen Steinmetzarbeiten, namentlich die Peperinsäulen des Schiffes und den Chor- und Kapellenschmuck, wurde dem bekannten Ceremonienmeister dreier Päpste, Johannes Burchard aus Strassburg i. E., im Hinblick auf seine Beziehungen zu Deutschland aufgegeben, für einen Steinmetzmeister (magister) und sieben Steinmetzen (laboratori) aus Deutschland zu sorgen. Die Frage nach dem Baumeister des grossräumigen Inneren, der würdigen vornehm wirkenden Fassade, des zierlichen Glockenturms bleibt aber auch heute noch unbeantwortet, wir sind auch heute noch auf die dürftige Notiz Vasari's in

1) Sa. Maria dell' Anima, die Kirche des deutschen Hospizes in Rom. Separatabdruck aus dem »Grazer Kirchenschmuck«. Rom 1881. Verlag des Direktoriums der Anima.

seinem Leben Bramante's angewiesen, der grosse Urbinate habe an den Beratungen über den Bau teilgenommen, der Bau selbst sei dann einem Deutschen übertragen worden.

Einem anderen kunstgeschichtlichen Rätsel der Kirche ist noch niemand näher getreten: es erscheint das um so wunderbarer, als es sich um die Hauskapelle eines deutschen Fürstenhauses auf römischem Boden handelt. Die letzte, leider sehr schlecht belichtete Kapelle des linken Seitenschiffes wird von der Überlieferung, so auch z. B. von Gregorovius, als die Hauskapelle des Kurhauses Brandenburg bezeichnet. Das brandenburgische Wappen, das in ihr fünfmal, dreimal in der Höhe des Wölbungsansatzes und zweimal an den Basen der den Altar einfassenden Säulen angebracht ist, lässt erkennen, dass diese Überlieferung begründet ist. Das über dem Mittelfresko angebrachte Wappen zeigt im Herzschild die Wappen von Mainz, Halberstadt und Magdeburg, es ist also dasjenige Albrecht's von Brandenburg. Der 1490 geborene zweite Sohn des Kurfürsten Johann Cicero von Brandenburg war 1513 bereits Erzbischof und Administrator von Halberstadt und Magdeburg, 1514 wurde er der Nachfolger des Mainzer Erzbischofs Ernst von Sachsen, und am 24. März 1518 gab dann die Verleihung des Kardinalshutes durch Leo X. dieser glänzenden kirchlichen Laufbahn in jungen Jahren den Abschluss. Insofern stellt die Jahreszahl 1515, welche das erwähnte Kardinalswappen Albrecht's in besonderem unter dem Wappen angebrachten Schildchen und in eigenartiger Anordnung der einzelnen Zahlen

M D
X II
III

begleitet, einen Anachronismus dar. Eine Erklärung desselben könnte vielleicht in der Richtung versucht werden, dass der Kardinalshut dem Wappen erst später hinzugefügt ist, und dass die Kapelle, 1515 bald nach Fertigstellung der Kirche[1]) eingerichtet, den Dank des Kurhauses für die Übertragung der Mainzer Kurwürde an den erst vierundzwanzigjährigen Brandenburger dargestellt hätte. Ohne Rom jemals betreten und seine Kardinalstitelkirchen, erst S. Chrysogono, dann Pietro in vincoli, jemals gesehen zu haben, stand Albrecht dauernd in enger Verbindung mit der Kurie und namentlich mit seinem Gönner Leo X. Den letzten Renaissancepapst nahm er sich in Bezug auf Pflege von Kunst und Wissenschaft, als belebenden Mittelpunkt eines schöngeistigen Hofes zum Muster, der Erbauer der Stiftskirche in Halle mit ihren von Dürer uns geschilderten Kunstschätzen, der Bereicherer des Doms von Mainz war nicht nur wie einzelne andere deutsche Fürsten jener Zeit Kunstenthusiast, er war auch thätiger Kunstförderer. Als solcher tritt er auch in der Brandenburgkapelle in der Anima auf. Zweifellos ist er der Auftraggeber des Altartafelbildes, einer Darstellung der Kreuzabnahme: denn rechts unten im Bilde erscheint ein kniender Kardinal vollen und rundlichen Gesichtes, Albrecht selbst, wie wir ihn aus den beiden bekannten Dürer'schen Darstellungen kennen. Dem kunstsinnigen Fürsten, dem Luther vorwirft, dass er sein Geld »nach Rom mit Prangen verschleudert« habe, möchte man aber auch den umfassenden Auftrag der Freskenausschmückung der Kapelle zuweisen. Ihr Schöpfer, zugleich der des Altarbildes, der von 1510 bis 1563 lebende Francesco Rossi, erfreute sich in Rom der Gunst einflussreicher und vornehmer Kreise, der Farnese, Altoviti, Salviati und anderer; nach der letztgenannten ihn besonders fördernden Familie erhielt er sogar den Beinamen de' Salviati. Er malte um 1535 in Rom auch für Karl V. So würde es sich erklären, dass er auch dem Brandenburger Kirchenfürsten empfohlen wurde. Namentlich die Heiligengestalten der Seitenwände der Kapelle passen sich nach ihren Persönlichkeiten und ihrer Darstellung durchaus dem kunstsinnigen fürstlichen Besteller an. Wir finden links unten den Karmelitermönch Albertus zwischen den allegorischen Gestalten der Logik und Klugheit, darüber den ritterlichen Georg als antiken Krieger gewandet, rechts unten Johannes, der einem entblössten Armen Almosen spendet, mit einer Caritas, darüber den Diakon Stephanus: nicht nur der in der Kunst selten dargestellte hl. Albertus deutet auf den Kardinal hin, auch den hl. Stephanus verehrte er besonders, und sein Testament sieht besondere Messen für ihn vor. St. Johannes endlich könnte auf seinen Vater den Kurfürsten hinweisen.

Solche Erwägungen würden in Verbindung mit den Wappen und der Figur des Kardinals im Altarbild als genügend erscheinen, um ihn als Auftraggeber auch der Fresken hinzustellen. Nun aber nennt uns Vasari im Leben Francesco Rossi's als den Auftraggeber dieses seinen intimen Freundes, dem seine Feder in erster Linie zu seiner Berühmtheit verholfen hat, einen deutschen Kaufmann. Und wirklich finden wir denn auch unter den geschilderten Heiligengestalten an den Seitenwänden die hier wiedergegebenen Medaillonbildnisse von zwei reich aber bürgerlich gekleideten Persönlichkeiten (s. d. Abb). Besitzen wir in ihnen vielleicht die Darstellung von Mitgliedern der vornehmsten deutsch-römischen Kaufmannsfamilie jener Zeit, der Fugger, waren sie dem »geldkitzigen (d. h. gierigen) und üppigen« Kardinal vielleicht bei der Ausschmückung der Kapelle finanziell zu Hilfe gekommen, hatten sie sich damit das Recht erworben, in der mit seinem Wappen und Porträt geschmückten, nach seiner Angabe ausgemalten Kapelle im Bilde zu erscheinen? oder hat die Familie Fugger, auf ihre stete enge Verbindung mit der Kurie und mit der Stiftung und Kirche der Anima fussend, später von dieser Kapelle Besitz ergriffen?

Die eine wie die andere Annahme würde es erklären,

1) Die Weihe der Kirche fand 1511 statt, die Fassade aber war laut Inschrift an ihr erst 1514 fertig. Dem königlichen Staatsarchiv Magdeburg verdanke ich den schätzenswerten Hinweis, dass 1513 eine Gesandtschaft des Erzbischofs Ernst nach Rom ging und vom Papste besondere Vergünstigungen erwirkte. So wäre auch möglich, dass schon Ernst die Absicht des Kapellenbaues gehabt hätte, um der Kurie seinen Dank abzutragen, dass aber erst Albrecht sie ausgeführt hätte.

dass in Bezug auf Stil und Auffassung der oberen und unteren Freskenhälften der Seitenwände ein gewisser Gegensatz hervortritt: oben die grossartigen und heroisch angelegten Heiligengestalten mit reichem allegorischen und mythologischen Beiwerk, unten zwischen leichter pompejanischer Architektur und begleitet von Motiven in Art der vatikanischen Loggien die etwas nüchtern wirkenden Medaillons.

Für die Bedeutung der Fugger für die Anima, das Rom des 15. und 16. Jahrhunderts, die Kurie und den Kardinal Albrecht nur wenige kurze Belege. Die Kirche besass früher eine Fuggerkapelle, ganze Generationen der Familie haben in ihr gebetet, das Bruderschaftsbuch der Animastiftung weist in einem Zeitraum von 141 Jahren nicht weniger als einundzwanzig verschiedene Fugger auf. Die Familie gehörte als erstes deutsches Handelshaus zu der alten Kategorie der »mercatores curiam romanam sequentes«. Unter dem grossen Jacob Fugger I. (1459—1525) entwickeln sich die Beziehungen der Fugger zu Italien und Rom zu ganz besonderer Blüte. Er übersiedelte selbst zur Übernahme der dortigen Filiale für einige Jahre nach der ewigen Stadt. In dem glänzenden Bankviertel der Bankiers von Florenz, Genua und Siena, in der Via del Consolato stand sein Palast. Zu dessen Ausschmückung mit mythologischen Fresken zog er den Raffaelschüler Pierino del Vaga heran, zur Ausschmückung der Kapelle in der Anima den noch grösseren Raffaelschüler Giulio Romano, der die heute den Hauptaltar schmückende heilige Familie malte. »Alles muss in Rom durch der Fugger Pannelch (Bank) entliehen, gehandelt, bestellt und zugesagt werden«, schreibt Kaiser Maximilian an seinen Rat Lichtenstein, als er bei einer schweren Erkrankung Julius II. dem abenteuerlichsten aller der phantastischen Pläne seiner Regierungszeit nachgeht, dem, Nachfolger von Julius, Papst zu werden. Die Finanzoperationen endlich, die sich zwischen der Fugger'schen Bank in Rom, Leo X. und Kardinal Albrecht wegen Bezahlung seines Bischofspalliums und Übernahme des Ablasses für den Bau der Peterskirche abwickelten, sind weltgeschichtlich entscheidend geworden: denn sie führten zum Tetzel'schen Ablasshandel und zum Anschlag der Thesen an der Schlosskirche von Wittenberg.

Nach alledem erscheint es vielleicht nicht als eine zu gewagte Hypothese, in den Medaillenporträts der Brandenburgkapelle Fugger zu sehen. Aber eine Vergleichung der fraglichen Bildnisse mit denen des bekannten Fugger-Porträtwerks (Fuggerorum et Fuggerarum etc. imagines, Augsburg 1593, spätere Ausgabe Pinacotheca Fuggerorum, Ulm 1754) lässt zwar Ähnlichkeiten zwischen Einzelnen der in ihm dargestellten Fugger mit den Animabildern auffinden, giebt aber keine Sicherheit.

Für Beiträge zur Lösung der hier behandelten Frage wäre ich ausserordentlich dankbar, da meine in Rom, Augsburg, Magdeburg, Mainz und Berlin angestellten Nachforschungen zu keinem sicheren Ergebnis geführt haben. Bis dat, qui cito dat, da eventuelle Mitteilungen noch einem grösseren im Druck befindlichen Werk zu gute kommen könnten, das die Geschichte der Deutschen in Rom behandelt.

Maria dell' Anima, Brandenburg-Kapelle
Freskoporträt der linken Wand

Charlottenburg, Berlinerstr. 88a.

G. v. GRAEVENITZ.

GESELLSCHAFTEN UND INSTITUTE

Berlin. *Kunstgeschichtliche Gesellschaft.* In der letzten Sitzung sprach Herr Dr. *Brüning* über *›Frankenthaler Porzellan‹*. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wandte sich, mit vielen anderen Nachahmern des Beispiels von Meissen, auch der Strassburger Fayencefabrikant Paul Anton Hannong der Porzellanfabrikation zu. Als ihn aber bald darauf das Privileg von Sèvres zur Aufgabe des Betriebes zwang, erhielt er von Karl Theodor von der Pfalz

Digitized by Google

die Konzession zur Gründung einer Fabrik »durchsichtigen Porcelaines« in Frankenthal. Nachdem er die Fabrik 1759 seinem Sohn Joseph Adam übertragen hatte, übernahm sie 1762 der Kurfürst ganz. Direktor wurde Adam Bergdoll, früher in Höchst Former und Buchhalter; dann seit 1770 der braunschweigische Modellmeister (Fürstenberg) Simon Feylner. Bei Besetzung Frankenthals durch die Franzosen 1795 übernahm Peter van Reccum Inventar und Pachtung der Fabrik, die er 1800 nach Grünstadt verlegte. Die alte Kurfürstliche Manufaktur wieder aufleben zu lassen, konnte Kurfürst Max Joseph sich nicht entschliessen.

Als Marke tragen die Porzellane zur Zeit der Hannongs (1755–1762) den steigenden Löwen in Blau unter der Glasur, die früheren P. H. eingepresst, die späteren J. H. blau oder eingepresst. Unter dem C. T. der Kurfürstlichen Fabrik erscheinen oft die Jahreszahlen 71–78. Das mitunter zum C. T. tretende A. B. bedeutet wohl Adam Bergdoll, v. R., das selten ist, bedeutet van Reccum.

Ausgezeichnet ist die Frankenthaler Fabrik durch ihre Figuren und Gruppen, in Deutschland wird sie darin nur von Meissen übertroffen. Schon unter den Hannong hat sie tüchtige Modelleure, in der Kürfürstlichen Zeit ist der beste Bildhauer Konrad Link (1732–1802). Seit 1766 nach Mannheim versetzt, arbeitet er doch für die Manufaktur weiter. Im Schwetzinger Park giebt es Arbeiten von ihm, nach denen sich eine grosse Anzahl Figuren und Gruppen ihm zuweisen lassen; auch hat er eine der besten, die Gruppe mit den Porträtmedaillons des Kurfürstlichen Paares im germanischen Museum mit seinem Namen bezeichnet. Link's Gestalten sind lebhaft, mitunter sogar gespreizt und eckig bewegt, aber nie ohne Grazie. Muskeln und Knochenbau äussern sich ganz bestimmt, die Haare sind wulstig, die Drapierung fällt massig, oft ist am Rücken der Mantel in schrägem Zug bis über den Sockel geführt. — Wie in Höchst so zeigt auch in Frankenthal (1779–1793) Johann Peter Melchior sich natürlich und anmutig, besonders als Schilderer der Kinderwelt. Eines seiner Hauptwerke für Frankenthal ist die Gruppe der von zwei Jünglingen belauschten Schäferin im verfallenen Turm, eine von den 113 Gruppen und Figuren, die der Kurfürst dem Kardinal Antonelli mit einem Tafel- und Dessertservice zu 24 Gedecken schenkte. Für Melchior's Arbeiten hier wie in Höchst ist der grasbewachsene Sockel charakteristisch.

Maria dell' Anima, Brandenburg-Kapelle
Freskoporträt der rechten Wand

Von einem unbekannten besonders tüchtigen Modelleur stammt unter der grossen Masse von Arbeiten eine Reihe zierlicher 12 bis 13 cm hoher Figürchen.

Die Geschirre lehnen sich meist an Formen von Meissen und Sèvres an, Vasen und Geräte zeigen selbständigere Formen. Unter den plastischen Geschirrmustern sind Weidengeflechte und Reliefblumen die häufigsten; auch gemalte Schuppen- und Gittermuster, sowie Nachahmung von Marmor, Stoff, Holz kommt vor. Farbige Fonds, nach dem Vorbild von Sèvres, sind weniger gelungen; kupferstichfarbiger lüsterartiger Grund war besonders geschätzt. Die Malerei ist von denselben Motiven bestimmt wie in anderen Manufakturen. Gute Maler waren Bernard Magnus und J. Osterpey.

Danach sprach Herr Professor *Alfred Gotthold Meyer* über das *Holzpferd im Salone zu Padua*. Bisher galt der hölzerne Koloss in der gesamten Forschung als ein Originalwerk Donatello's, als unmittelbare Vorstudie zum Ross des Gattamelata. Dem Vortragenden war es durch das Entgegenkommen der Paduaner Behörden möglich, das Werk genau zu untersuchen. Er fand das Lob Vasari's wegen der »Ossatura«, das ist doch wohl der Holzkonstruktion, bestätigt. Eine Eisenarmatur hält die Rippen von innen her zusammen, aussen sind sie wie Schiffrippen quer verbunden und mit unzähligen kleinen Brettchen verschalt, die eine kunstvolle Modellierung erlauben. Die Fugen und Spalten an der Oberfläche waren wahrscheinlich mit Mastix verkleidet, der durch Vergoldung den Schein des dauernden Materials erweckte.

Der Anonimo des Morelli erwähnt das Werk nicht, dagegen nennt es Vasari in beiden Ausgaben ein Werk Donatello's. Die Familie Capo di Lista, in deren Haus er es sah, hat es 1857 der Stadt geschenkt. Seit lange galt es in der kunstgeschichtlichen Litteratur als Studie zum Gattamelata, obwohl eine alte Tradition, die Milanesi in seiner Vasariausgabe anführt, ausdrücklich berichtet, es habe bei einem Festaufzug einen kolossalen Reiter getragen. Ein Gussmodell kann es nicht sein. Der Vortragende fand in Bernardin Scardeoni's Buch: De antiqui-

Digitized by Google

tate urbis Patavii et claris civibus Patavinis libri tues, Basel 1560 — Nachricht von einem Fest, das der Paduaner Patrizier Annibale Capolisti 1466 in seiner Vaterstadt veranstaltete. Dazu habe Donatello einen hölzernen Koloss ausgeführt: »equum ex trabibus ... cui Antenoris (Paduas antiker Patron) — simulachrum insidebat«. Das Bildwerk wurde im pomphaften Zug zum Theater geführt. An der Identität ist bei der Herkunft des Rosses kaum zu zweifeln. Der Vortragende bestreitet gegen Scardeoni, Vasari, Cicognara Donatello's Autorschaft. Von einer »Studie« kann keine Rede sein, da der Gattamelata nur halb so gross ist. Da das Bronzestandbild aber bereits 1450 vollendet, 1453 aufgestellt war, so hätte Donatello 1466 — in seinem Todesjahr übrigens — sich in diesem Werk sklavisch selbst kopiert. Es ist wahrscheinlicher, dass dies durch einen Schüler oder Gehilfen geschah. Es wäre also eine dem Meister zeitlich und künstlerisch nahe stehende Replik unter der durch den vorübergehenden Zweck gerechtfertigten Vergröberung der Masse.

Darauf berichtete Herr Dr. *Max J. Friedländer* kurz über die Auktion Bardini in London und über die Ausstellungen dieses Sommers in London (Royal Academy, New Gallery und Guild Hall) und in Düsseldorf. Er wies schliesslich auf die überaus wichtige Ausstellung *altniederländischer Kunst* hin, die am 15. Juni in Brügge eröffnet werden soll und an der sich öffentliche und private Sammlungen mit ihren besten Stücken beteiligen werden.

Herr Professor *Kaemmerer* schloss die Sitzung mit dem Hinweis, dass es die letzte Sitzung vor den Sommerferien sei.

NEKROLOGE

In Dresden ist der Landschafts- und Tiermaler **Johann Siegwald Dahl** am 15. Juni infolge eines Schlaganfalls im 75. Lebensjahre gestorben. Er war der Sohn des norwegischen Landschaftsmalers Johann Christian Claussen Dahl, der im Jahre 1818 nach Dresden übersiedelte und hier nach dem Zeugnisse Ludwig Richter's so bedeutendes Aufsehen erregte. („Es war jetzt ein junger Norweger nach Dresden gekommen, welcher unter den Studierenden grosse Sensation erregte, Christian Dahl. Eine grosse norwegische Gebirgslandschaft von ihm auf der Kunstausstellung machte das ungeheuerste Aufsehen, und schwerlich kann man sich jetzt nur eine Vorstellung machen, welche Wirkung ein Werk von solch schlagender Naturwahrheit unter dem Tross der übrigen, schattenhaften, leblosen, maniervollen Gemälde hervorbrachte.“) Claussen Dahl wurde Professor an der Dresdner Kunstakademie und starb hier 1857. Sein Sohn Johann Siegwald Dahl wurde am 16. August 1827 zu Dresden geboren. Er genoss zunächst den Unterricht seines Vaters und wurde später in der Tiermalerei Schüler von Wegener auf der Dresdner Akademie. Im Jahre 1851 ging er nach London, um dort die Tierbilder der berühmten Londoner zu studieren, von da nach Paris. Wiederholt hielt er sich in Norwegen, dem Heimatlande seines Vaters auf und gründlich studierte er die Natur des Landes, dem er die meisten Motive seiner zahlreichen landschaftlichen Tierbilder entnahm. Die Dresdner Galerie besitzt zwei Bilder von ihm: Der Fehlschuss 1861 und Fähre in Telemarken 1863; das Museum zu Hannover: Wilde Enten vom Fuchs überfallen. Siegwald Dahl war Ehrenmitglied der Kgl. Kunstakademie zu Dresden. Die Nationalgalerie zu Christiania liess am Sarge Dahl's durch Geh. Rat Dr. W. von Seidlitz einen Kranz niederlegen, um im Sohne, dem liebenswürdigen und vortrefflichen Tiermaler, den Vater, den Begründer der norwegischen Landschaftsmalerei, zu ehren, der überhaupt für die europäische Malerei von so grossem Einfluss gewesen sei. ∞

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Wandgemälde aus dem 13. Jahrhundert hat der Maler Wennagel aus Stuttgart in der alten Johanniskirche in Bracken bei Lauffen am Neckar entdeckt. Sie fanden sich unter der Tünche des frühgotischen Chores und stellen lebensgrosse Gestalten in Aposteltracht vor. Nach allem, was man über die Qualität des Fundes hört, handelt es sich um ein Werk, das sich den besten bisher aus dieser Epoche bekannten würdig anreiht.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Die Sammlung antiker Skulpturen bei den königlichen Museen hat kürzlich Bruchstücke einer **altattischen Grabstele** mit Darstellung einer aufrecht stehenden Frau erworben. Erhalten ist leider im wesentlichen nur der Kopf und die linke Hand, die eine Blume hielt; dies wenige aber zeigt eine besonders glückliche Erhaltung der Oberfläche, an der noch reichliche Spuren einstiger Bemalung mit roter Farbe vorhanden sind. Die ganze eigentümliche Feinheit und Frische altattischer Marmorkunst lässt sich daher an diesem Stück in einer Unmittelbarkeit erkennen wie sonst nur an sehr wenigen Bildwerken der Sammlungen ausserhalb Athens; es vertritt ungefähr dieselbe Stufe der Entwickelung der Bildhauerkunst wie die allbekannte Aristionstele, übertrifft diese aber entschieden in der liebevollen Durcharbeitung der Formen — damit dürfte die hohe kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Neuerwerbung genügend gekennzeichnet sein. *W—d.*

Dresden. Im sächsischen Landtage hatte, wie mitgeteilt, Geh. Regierungsrat Dr. v. Seidlitz, der vortragende Rat für die kgl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft, erklärt, die Galerieverwaltung sei durchaus bereit, Gemälde aus der Galerie an die sächsischen Provinzstädte abzugeben, indes es sei noch aus keiner Stadt dieser Wunsch überhaupt laut geworden. Nunmehr haben zahlreiche sächsische Städte diesen Wunsch geäussert. Die Galerieverwaltung hat demgemäss einen Plan ausgearbeitet, nach dem eine Anzahl von Gemälden an die einzelnen Städte abgegeben werden. Dazu sind zunächst diejenigen alten Bilder ausgewählt worden, die bisher in den Räumen des Pavillons R S hingen und diejenigen Bilder aus dem 17. Jahrhundert, die im Kommissionszimmer der Galerie untergebracht waren. Alle drei Räume der Galerie waren dem Publikum unzugänglich. Es kommen zum Teil Städte in Betracht, welche die Bilder in schon vorhandenen oder neu zu gründenden Museen unterbringen wollen, wie Grimma, Chemnitz, Plauen i. V., Freiberg, zum Teil Städte, welche die Gemälde in dekorativer Weise in Rathäusern, Schulen u. s. w. unterbringen wollen, wie z. B. Wehlen, Ölsnitz, Frankenberg, Dresden (Dreikönigsschule, Realgymnasium). Selbstverständlich ist die Zahl der Bilder je nach dem Zweck, den sie erfüllen sollen, sehr verschieden. So erhält Wehlen 2, Plauen i. V. 23. Die in Betracht kommenden Städte haben sich mit dem Verteilungsplan und den Bildern durchaus einverstanden erklärt. Das Vorgehen der Galerieverwaltung ist hocherfreulich und darf wohl der allgemeinen Zustimmung aller Freunde der ästhetischen Erziehung gewiss sein, denn in erster Linie handelt es sich natürlich darum, überhaupt Freude an der Kunst und Interesse dafür zu verbreiten, und dazu ist das Vorgehen der Galerieverwaltung wohl geeignet. ∞

Die kunsthistorische Ausstellung in Brügge ist am 15 Juni eröffnet worden. Abgesehen von den kunst-

gewerblichen Schätzen zeigt die Ausstellung 300 altniederländische Bilder, aus den grössten Museen und Sammlungen herbeigetragen. Wir behalten uns vor, über diese bedeutende Schau noch eingehendere Mitteilungen eines Sachverständigen zu bringen.

DENKMÄLER

Ein Amerlingdenkmal für den 1887 hochbetagt verstorbenen Lieblingsporträtisten des österreichischen Kaiserhauses, wird jetzt im Wiener Stadtparke als drittes neben den Denkmälern von Makart und Schindler aufgestellt, und zwar in Form einer Marmorherme, die Professor Benk geschaffen hat.

WETTBEWERBE

Ein Wettbewerb um künstlerische Aushängeschilder ist auf Anregung des Malers Detaille in Paris in Scene gesetzt worden. Es sollen wirklich neue Typen geschaffen und nicht Entwürfe, sondern nur fertige Schilder eingereicht werden. Der erste Preis beträgt 2000 Francs.

VOM KUNSTMARKT

Über den Verkauf der Sammlung des Don Marcello Massarenti gehen uns soeben genauere Daten aus Rom zu: Die Sammlung ist in der That vor etwa einem Monat verkauft worden und zwar um den Preis von 2500000 Francs. Als Käufer wird ein Amerikaner Walters, angeblich in Chicago, genannt. In den Kauf ist nicht nur die famose »Galerie«, sondern es sind darin auch die Antiquitäten aller Art eingeschlossen, Sarkophage, geringe grosse und kleine Antiken, allerlei Kleinkunst u. s. w. Es ist darunter vielleicht nicht so viel Falsches wie unter den Bildern, aber auch sehr wenig Gutes. Die italienische Regierung hat den Permess gegeben unter der Bedingung, sich eine Anzahl Stücke aus der Sammlung kostenlos auszuwählen. Was mag da für den armen reichen Mann in Chicago noch übrig geblieben sein! Als Ausfuhrsteuer hat die italienische Regierung ausserdem noch 80000 Francs einkassiert, die natürlich auch wieder der Käufer zahlt. Über die Qualität der Galerie des Don Marcello, wie der aus manchen Gründen in Rom sehr bekannte Besitzer dort kurzweg genannt wird, hat sich einer unserer Korrespondenten ja schon in der vorigen Nummer ausgesprochen; sie enthält mehrere hundert Bilder, darunter sogar ein wirklich gutes Bild — vorausgesetzt, dass es nicht schon vorher verkauft oder beiseite geschafft worden ist, eine Madonna von Carlo Crivelli. Diese ist zwar kein hervorragendes aber ein echtes, gutes Werk des Meisters und mag jetzt 40 oder 50000 Lire werth sein. Daneben hat Don Marcello, während er als Geistlicher in den Marken lebte, noch einige mittelgute Bilder vom Ende des 13. und aus dem 14. Jahrhundert sowie ein paar mittelmässige Quattrocentobilder zusammengebracht, auch diese freilich meist nicht von bestimmten Meistern, aber doch typische Werke der umbrischen Schule. Sie mögen zusammen etwa 20 oder 30000 Lire wert sein. Will oder kann man dann noch jenen schlechten Kopien oder ganz kunstlosen Arbeiten überhaupt einen Preis beilegen, so mag die ganze »Galerie« des Don Marcello heute den Wert von nahezu hunderttausend Francs haben, namentlich »für einen Amerikaner«. Aber welcher »deutsche Kunstgelehrte« hat die Stirn gehabt oder hat so wenig Kenntnis von seinem Fach, dass er diese »Galerie« um drei oder gar um fünf Millionen, also um das Dreissig- oder Fünfzigfache ihres Wertes dem Herrn Walters in Chicago zum Kauf empfehlen — ja so warm empfehlen konnte, dass dieser sie unbesehen kaufte? Der Name dieses »Gelehrten« wird bisher nicht genannt; hoffen wir, dass er sich als einer jener internationalen »Kunstkenner« entpuppen wird, auf die wir Deutsche keinen Anspruch mehr zu erheben brauchen. Jedenfalls verdient die Art, wie diese Sucht der jüngsten amerikanischen Milliardäre, von sich reden zu machen, in solcher Weise von europäischen Kunsthändlern und Kunst-»Gelehrten« ausgenutzt wird, als das gegeisselt zu werden, was sie ist: als eine der mannigfachen Äusserungen jenes schamlosen Industrierittertums, das im modernen Leben immer weiter um sich greift und alle Kreise der Gesellschaft zu infizieren droht.

VERMISCHTES

Ein Klosterschatz. Der »Frankfurter Zeitung« wird aus Lüneburg folgendes berichtet: Das nahe der Stadt Lüneburg gelegene uralte frühere Nonnenkloster, jetzt adelige Damenkloster Lüne hat gegenwärtig ausnahmsweise seine reiche Sammlung von Stickereien und Geweben, die an Alter, Kunstwert und Schönheit kaum ihresgleichen finden, für kurze Zeit zur öffentlichen Besichtigung ausgestellt. Unter der Sammlung befinden sich folgende Stücke; Ein farbenprächtiger Teppich aus dem Jahre 1500, der in sieben Reihen 35 Rundbilder von je 58 cm Durchmesser enthält. Im mittleren Medaillon ist die Geburt Christi dargestellt, in den vier Ecken finden sich die Evangelistenzeichen, die übrigen Rundbilder enthalten Figuren in sitzender Stellung mit prophetischen Aussprüchen als Randschriften, die Zwischenräume werden durch mancherlei Ornamentwerk ausgefüllt. Im schroffen Gegensatz zum ernsten Inhalt der Rundbilder steht die Teppichumrandung mit Darstellungen aus der Tierfabel: Der Fuchs predigt den Gänsen, aus deren Schnabel ein mit »tat. tat.« beschriebenes Spruchband hängt: der Fuchs trägt eine sich sträubende Gans fort; der Affe, die Beschäftigung der Nonnen nachahmend, versucht zu schreiben, schaut in den Spiegel; eine Katze fängt eine Maus u. s. w. Ob den Nonnen in diesen Randbildern die aus der Tierfabel zu ziehende Moral hat vorgeführt werden sollen? Ferner ein Teppich aus 1503 mit dem Stammbaum Christi; der Stammvater Isai hält den aus ihm heranwachsenden Baum, in dessen Gezweig Gruppen kleiner Figuren sitzen; der mit Fransen besetzte Rand enthält 36 kleine Darstellungen von Rankenwerk und Thüren. Drei weitere prachtvolle Teppiche aus den Jahren 1503, 1504, 1508 enthalten Darstellungen aus der Auferstehungs-Geschichte Christi. Ein Antependium ist das kostbarste aller Stücke. Es besteht aus rotem Sammet mit einem Kreuz, worauf ein Krucifixus halb erhaben in Seide gearbeitet ist; zu dessen Füssen Maria und Johannes, aus Gold und Seide hergestellt, etwas tiefer ein Geharnischter mit einer Kreuzfahne, zu beiden Seiten des Kreuzquerbalkens ein Apostel; an den Seiten des Antependiums ein breiter Streifen mit figürlichen Darstellungen, unter anderen auch die heilige Apollonia mit Zange und Backenzahn; oben ein Querstreifen von echten Perlen in Rosetten, mit Goldplättchen eingefasst. Weiter sind vorhanden Läufer mit Heiligenlegenden, Altardecken, Wand- und Altarbehänge in kostbarer Ausführung. (Plüsch auf Goldgrund, Stickerei auf Seide, Verzierungen mit Metallplättchen, Edelsteinen, Perlen u. s. w.). Daneben, wohl einzig in seiner Art, ein altes byzantinisches Gewebe in Silber auf Gold, Löwen und Greifen in kreisförmigem Rahmen darstellend, und zwei sarazenische Seidengewebe aus der Zeit der Kreuzzüge. Prozessionsfahnen, altertümlich bedruckte Leinwand, viele Stücke Seidenstoff und Seidenplüsch, eine Reihe Altardeckchen aus weissem Leinen mit verschiedenartigen Stickereien fehlen nicht. Besonders fallen die unendlich mühsamen, kunstvollen leinenen Durchbruchsarbeiten auf; so zum Beispiel eine solche mit Flechtstich, zwei Reihen Bilder enthaltend, die Scenen aus dem Leben Jesu und die zwölf Apostel darstellen.

Inhalt: [illegible] Von [illegible]. — Die Brandenburger Kapelle in der Kirche Maria dell' Anima in Rom. Von [illegible]. — Berlin, kunstgeschichtliche Gesellschaft. — Dresden, J. S. Dahl †. — Wandgemälde in Bracken entdeckt. — Berlin, [illegible] erworben; Ausstellung von Bildern aus der Dresdner Galerie; kunsthistorische Ausstellung in Brügge. — Wien, [illegible]-Denkmal. — [illegible] Kunstwerk und Ausstattung [illegible]. — Nochmals die Sammlung des Don Marcello. — Ein Klosterschatz in Lüneburg. — Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 31. 17. Juli.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 6 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1902

Es ist keine leichte Aufgabe, von der Grossen Berliner Kunstausstellung dieses Jahres ein Gesamtbild zu gewinnen, und eine noch schwierigere, in grossen Zügen eines von ihr zu zeichnen. Denn, wenn auch der Eindruck des Ganzen ein besserer ist als der völlig zerfahrene des vergangenen Jahres, wenn er wenigstens das Bestreben der Leiter erkennen lässt, Ordnung in das gewaltige Chaos zu bringen, ja, wenn auch, wenigstens in den Hauptsälen, das allgemeine Niveau ein recht hohes ist, so ragen doch auch hier aus der weiten Fläche nur wenig starke Höhen empor, auf denen der Blick ruhend verweilen kann und von denen aus eine Übersicht zu gewinnen ist. In den Nebensälen ist das freilich anders, hier findet sich ab und zu, ja sogar häufig eine blühende und grünende Oase, dafür aber ist hier auch im übrigen das, was die Oase erst möglich macht; dürre, sandige Wüste, so dass die Erhebungen meist nur relativen Wert haben.

Der Ehrensaal zunächst verdient dies Mal seinen Namen eher als sonst zuweilen. Freilich sind es nur zwei deutsche Künstler, *Passini* und *Dettmann*, die hierzu beitragen; ersterer mit zwei in seiner feinen Art durchgeführten Porträts, letzterer mit einer grosszügigen, stimmungsvollen Landschaft. Das Hauptverdienst an dem guten Eindruck gebührt aber einigen Ausländern, weniger noch *Benlliure y Gil* für seine Riesenleinwand »Das Thal Josaphat am Tage des jüngsten Gerichts«, obwohl dieses Gemälde durch die vollkommen gelungene Bewältigung der gewaltigen Massen, wie durch eine gewisse Erhabenheit der Empfindung hervorragt, als dem genialen Spanier *Sorolla y Bastida* für sein kraftvoll hingestrichenes Innenbild »Ausbessern der Netze«, den Italienern *Pio Joris*, der eine reichfarbige Darstellung »Gründonnerstag in Rom« gesandt hat, *Sartorelli*, dessen Abenddämmerung voll Grösse und tiefer Ruhe ist und besonders *Antonio Rizzi*, der eine ebenfalls sehr stimmungsvolle »Heimkehr am Abend« zur Schau stellt. Ihnen reiht sich der Belgier *Henry Luyten* mit zwei breit gemalten, lebensvollen Bildern würdig an, während *Karl Röchling's* unruhig wirkende, in den Tönen überaus unfeine, harte Schlachtenbilder dem guten Eindruck des Saales recht gefährlich werden.

Beherrschen die Ausländer so im ersten Saale durchaus das Feld, so treten sie in den übrigen Räumen nur ganz vereinzelt hervor. Sartorelli und Sorolla findet man dort noch einmal wieder, ausser ihnen aus Italien noch *Emilio Gola*, *Eduard Gelli* mit ein paar nicht üblen Porträts und einem nicht gerade bedeutenden Triptychon religiösen Inhalts, und endlich *Angelo Morbelli*. Unter den wenigen Briten verdienten *Frank Daniell* mit seinem auffallenden Bildnis »Diane« und der Schotte *Hitchcock* vor allem Erwähnung, unter den Belgiern ausser *Van der Waay*, dessen ruhiger, abgerundeter »Studienkopf« eine tüchtige Leistung ist und ausser *Karl Jacoby*, der ein vortreffliches, an frühere seiner Arbeiten erinnerndes Triptychon »Ein altes Lied« gesandt hat, vor allem *Frans Courtens* mit einer tieftönigen Nachtstimmung »Altfrauenhaus zu Schiedam«. Ganz besonders aber muss *Gari Melchers*-Paris genannt werden, der in seinem »Rotkäppchen« ein Bild voll echten Märchenzaubers geschaffen hat, voll feinster Farbenempfindung, voll Lebenswahrheit und Kraft und Schlichtheit der Ausführung.

Was aus anderen deutschen Städten gekommen ist, hebt sich nicht besonders über das, was die Berliner geschickt haben, hinaus. *Olof Jernberg* freilich und *Ludwig Dettmann*-Königsberg machen hiervon eine Ausnahme; beide haben Arbeiten geschickt, die zu den Glanzpunkten der Ausstellung gehören. *Eugen Kampf*-Düsseldorf ebenfalls. Seine beiden Landschaften sind bei weitem das Beste, was aus Düsseldorf gekommen ist, unter dem übrigen wären höchstens noch *von Wille* und allenfalls *Julius Bergmann* zu nennen. Der Saal der Frankfurter ist schrecklich langweilig, Gemälde und Plastiken wetteifern miteinander in Trockenheit, Nüchternheit und völliger Belanglosigkeit. Die Dresdner halten sich sehr zurück. *Eugen Bracht* hat nur zwei kleine aber gute Werke geschickt, *Bantzer* ein sehr tüchtiges Bauernbild, voll Bewegung und Farbe und doch voll Geschlossenheit, *Gotthard Kuehl* endlich einige seiner brillanten Interieurs und eine sonnige Scene »Vor dem Waisenhaus«.

Die Münchner *Luitpoldgruppe* bietet nicht viel Aufregendes, *Walter Firle* und *Schuster-Woldan* etwa ausgenommen, »Die Scholle« giebt kaum mehr Veranlassung zur Erörterung. *Fritz Erler's* »Einsamer Mann« hat ja seine Vorzüge, die übrigens schon bei

Gelegenheit seiner Ausstellung bei Keller & Reiner gewürdigt wurden, aber Mache ist doch viel dabei; das rote Fabeltier wirkt, je öfter man es erblickt, immer unmotivierter und lächerlicher. Das ist doch nur Effekthascherei. *Walter Georgi's* »Kartoffelernte« ist eine gute Leistung. *Sehr* hoch ragt *Hermann Hartwich* mit seinem wunderbar gemalten Ochsengespann unter den Münchnern empor. Von den Berliner Malern sei zunächst *Karl Ziegler* genannt; Ruhe und Vornehmheit des Tones sind die hervorstechendsten Eigenschaften seiner ausgezeichneten Bildnisse, zugleich aber ein wirklich grosser Zug und starke bildmässige Wirkung. *Hugo Vogel's* Porträts lassen dagegen trotz aller Vorzüge kalt; sie haben etwas Trockenes, Unmalerisches, wenn sie auch das ausserordentliche Können des Künstlers wieder deutlich beweisen. *Georg Ludwig Meyn* versteht gut und geschmackvoll zu arrangieren; aber seine Damenbildnisse lassen in Bezug auf Feinheit des Tones und tiefere Charakteristik manches zu wünschen übrig; seine Herrenporträts sind dies Mal mehr zu rühmen. Zu einem unserer besten Bildnismaler bildet sich, wie ein sehr lebensvolles, farbenfrisches grosses Damenporträt beweist, mehr und mehr *Wilhelm Müller-Schönefeld* aus, der schon vor zwei Jahren mit dem Bilde der Frau Stichling so berechtigtes Aufsehen erregte. Auch *Fritz Greve*, *Ernst Hildebrandt* und *Paul Narten* stellen tüchtige Bildnisse aus.

Arthur Kampf hat ein gutes Historienbild »Friedrich der Grosse nach dem siebenjährigen Kriege in der Charlottenburger Schlosskapelle« gesandt, bei dem aber doch das Inhaltliche sich allzusehr vordrängt; seine Kartons zu Wandgemälden für Aachen sind, was die Einzelgestalten angeht, mit fast Menzel'scher Meisterschaft gezeichnet, aber die Gesamtwirkung fehlt: jeder Karton besteht aus mehreren Bildern.

Unter den Landschaftern ragt wieder der »Märkische Künstlerbund« merklich hervor, die Brachtschüler *Hans Pigulla*, *Felix Krause*, *Louis Lejeune* und *Fritz Geyer*, während *Karl Kayser-Eichberg* nicht ganz so vorteilhaft wie sonst vertreten ist. Auch *Hans Licht* hat eine stimmungsvolle Landschaft gesandt, und der Nachfolger Bracht's, *Friedrich Kallmorgen*, zeigt in zwei allerdings nicht grossen Bildern sein bedeutendes Können. Auch *Hans Hermann* und *Willy Hamacher* haben treffliche Schilderungen beigesteuert.

Otto H. Engel's »Friesische Mädchen« stehen mindestens so hoch wie Dettmann's ein ganz ähnliches Motiv behandelndes Bild, als Bild steht Engel's Arbeit sogar höher. *Lippisch* bietet unter anderem einen sehr stimmungstiefen »Oktobermorgen im Spreewald« voll Frische und Empfindung, *Karl Langhammer* eine etwas schwertönige, aber eindrucksvolle »Abendstimmung«, *Oscar Frentzel* eine äusserst feine Landschaft mit treu beobachteten Kühen, *Looschen* ein farbensattes, poesievolles »Märchen«, und *Schlichting* ein sehr sonniges Strandbild, in dem das Verschäumen der gelandeten Wellen famos geschildert wird.

Ganz besonders gut steht es in der Grossen Ausstellung dies Mal mit der Plastik. Eine solche Fülle geradezu auserlesener Meisterwerke ist hier selten vereinigt gewesen. Allerdings ist das Beste fremdländischen Ursprungs. Ganz unübertreffliche Bildnisbüsten, voll sprechender Lebenswahrheit hat *Julius Lagae*-Brüssel gesandt; ganz anders geartete, aber nicht minder meisterhafte *Pietro Canonica*, dessen Damenbüste in Marmor ebenso zur Bewunderung zwingt, wie sein »Frühlingstraum« und seine übrigen Schöpfungen. Von Berliner Bildhauern hat *Wilhelm Wandschneider* ausser einer sehr fein durchgeführten weiblichen Büste eine äusserst charakteristische Skizze »Herbert Bismarck« und ein Marmorbildnis von hoher Vollendung, Professor Ahlwardt-Greifswald, ausgestellt. *Max Baumbach* schuf unter anderem eine lebensgrosse Halbfigur »Bildhauer bei der Arbeit«, *Ferdinand Hartzer* eine tüchtige Marmorbüste des Herrn von Lucanus, *Wilhelm Haverkamp* eine grosse gut komponierte Gruppe »Der barmherzige Samariter«, *Peter Breuer* eine Marmorausführung seiner bekannten Gruppe »Lasset die Kindlein zu mir kommen«.

Gerhard Janensch stellt einen kraftvollen Gladiatorkopf und den humorbeseelten, sehr lebendigen »Bläser« vom Buchholzbrunnen in Dortmund aus, *Robert Korn* eine ausserordentlich gelungene Bronze »Schimpanse«, *Josef Limburg*, der sich zur Zeit in Rom aufhält, neben einer famosen Büste einige überaus feine kleine Porträtstatuetten katholischer Geistlicher, *Alfred Raum* eine kraftstrotzende wildbewegte Gruppe »Barbarenrache«, *Karl Reinert* gute Büsten, *Heinrich Missfeld* eine Statuette »Hirt«, *Ernst Wenck* eine machtvolle Figur »Hüne«. Unter den Kleinplastiken endlich seien noch *Erich Schmidt-Kestner's* von Stimmung beseelte poesievolle Gruppe »Abschiedskuss«, *Hermann Fuchs'* gut beobachtete »Pferde auf der Fähre«, *Lewin Funcke's* sehr gut durchgeführtes in Elfenbein und Onyx gearbeitetes weibliches Figürchen, *Marcuse's* naturwahre Elefantenstatuette, *Eichler's* »Fussballspieler« und *Sigismund Wernekinck's* sehr durchgearbeitete »Europa« erwähnt. *Konstantin Starck* hat seine herrliche Statuette »Träumerei« etwas vergrössert in Marmor ausgeführt.

Die Leipziger Bildhauerei wird gut durch *Karl Seffner*, die Münchner Plastik durch *Wilhelm von Rümann* auf das Würdigste repräsentiert; seine Büste des Archäologen H. v. Brunn sowohl wie seine Marmorstatue »Mädchen« sind Schöpfungen, die sich in ihrer charakteristischen Auffassung und technisch vollendeten Durchführung dem Besten anreihen, das die Ausstellung aufzuweisen hat.

PAUL WARNCKE.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Rom. Eine Bereicherung von höchster Bedeutung hat vor kurzem die Skulpturengalerie des Vatikans erfahren. Bei Restaurationsarbeiten in der Kirche S. Lorenzo de Piscibus, genannt S. Lorenzolo, nahe beim Petersplatz wurde ein griechisches Relief gefunden, einen Athleten darstellend mit seinem Diener, der dem Herrn Schabeisen (Strigilis) und Ölflasche darbietet. Die Grabstele stammt aus dem 5. Jahrhundert und ist leider nicht unwesentlich beschädigt. Der untere Teil des Reliefs von den Knien ab ist abgeschlagen, der Diener ist fast ganz verschwun-

Die wiederentdeckte griechische Grabstele im Vatikan (Siehe nebenstehende Mitteilung)

den. Merkwürdigerweise aber ist die Stele im Cinquecento noch vollständig erhalten gewesen. Wir besitzen die Skizze derselben, von dem Franzosen Pierre Jacques ausgeführt, der das Relief in der berühmten Sammlung des Kardinal Cesi sah, wo es auch von Aldroandi beschrieben worden ist. Dass antike Kunstwerke, deren Wert und Bedeutung im Cinquecento bereits vollständig anerkannt waren, später noch zugerichtet werden konnten wie dies Relief, scheint unbegreiflich. Doch giebt es noch andere Beispiele für solchen Vandalismus im 17. und 18. Jahrhundert, wie man ja z. B. ein Relieffragment der Ara Pacis ohne weiteres für den Grabstein eines römischen Prälaten verwandt hat. Die schöne Stele ist vom Direktor der Vatikanischen Museen Arn. Galli sorgfältig gereinigt und ergänzt worden und hat rechts am Eingang zum Gabinetto delle Maschere eine würdige Aufstellung gefunden. (Abbildung nebenstehend.) *E. St.*

In der Nikolaikirche zu Guthain in Sachsen wurde am Eingange der Sakristei zufällig eine grosse Porphyrplatte gefunden, auf der ein Priester in Lebensgrösse in vollem Ornat und florentinischer Haartracht eingemeisselt ist. Die Arbeit scheint aus dem 15. Jahrhundert zu stammen; ihre Herkunft ist noch nicht aufgeklärt.

Im Dom zu Hildesheim ist ein Fund gemacht worden. In einer Seitenkapelle fand man ein altes, wahrscheinlich dem Anfang des 15. Jahrhunderts zugehöriges stark beschädigtes Fresko. Es ist etwa $1:2^1/_2$ m gross und stellt die Krönung Mariä dar.

Römische Grabfunde sind in **Wien** gemacht worden, die dem zweiten und dritten Jahrhundert angehören.

Athen. Der »Vossischen Zeitung« wird geschrieben: Bei dem Dorfe Sisklos in Thessalien wurden vor kurzem von dem Ephoros Tsuntas sehr interessante Altertümer entdeckt, die einer vorgeschichtlichen Zeit angehören. Es wurde zuerst ein Teil einer Aussenmauer freigelegt, die ein altes Gebäude von grosser Bedeutung umgiebt. Dieses Gebäude besteht aus drei Teilen: dem eigentlichen Wohnraum (Megaron), innerhalb dessen sich ein viereckiger Herd befindet und dessen Dach sich auf hölzerne Säulen stützt; ferner dem Vorraum (Prodomos) und schliesslich dem Hinterraum (Ophisthodomos). Im Megaron fanden sich vor: ein kleiner Marmorsitz, ein bleiernes Beil mit Doppelschneide, ein weiteres Beil aus Stein und einige Hirschgeweihe. Die Ausgrabungen sollen fortgesetzt werden. — Auf dem Hügel Aspis bei Argos werden seit einiger Zeit von der französischen archäologischen Schule Ausgrabungen angestellt, welche bezwecken, daselbst den Palast der alten Könige von Argos aufzudecken. Bis jetzt wurden einige Mauern mit runden und viereckigen Türmen freigelegt.

NEKROLOGE

Friedrich Wilhelm Engelhard, der Senior der deutschen Bildhauer, ist am 22. Juni in Hannover, nahezu 90 Jahre alt, gestorben. Mit ihm ist der letzte Schüler Thorwaldsen's hingegangen. Auch Schwanthaler war lange Zeit sein Lehrer. Als Hauptwerk Engelhard's gilt der Eddafries im Schlosse Marienburg bei Hannover.

Friedrich Schaarschmidt, der Konservator der Düsseldorfer Kunstakademie ist, erst 39 Jahre alt, am 13. Juni nach längerer Krankheit gestorben. Schaarschmidt gehörte zu jenen Kunstschriftstellern, die ursprünglich Maler waren und sogar die diesjährige deutschnationale Kunstausstellung zeigt noch ein farbenreiches Landschaftsbild »Capri« von ihm. Aber nicht diese Bildschöpfungen werden sein Andenken wachhalten, sondern seine kunstgeschichtlichen Arbeiten der letzten Jahre, von denen auch die »Zeitschrift für bildende Kunst« gelegentlich Proben gebracht hat. Unmittelbar vor seinem Tode ist noch ein umfängliches Buch von ihm erschienen, dem als Studienwerk noch lange hinaus Geltung beschieden sein wird, nämlich eine *Geschichte der Düsseldorfer Kunst im 19. Jahrhundert*, die er im Auftrage des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen verfasst hat. Der reich illustrierte Band gewährt in Text und Bild eine ganz vortreffliche und belehrende Übersicht über eine Provinz der deutschen Malerei, die einst von grösstem Einflusse, dann ganz in den Hintergrund gedrängt, in unseren Tagen zu neuer Blüte erwacht ist.

Digitized by Google

Am 1. Juni verstarb in New York **Werner Böcklin,** der letzte und älteste Bruder Arnold Böcklin's, und in Leipzig im Juni der Schriftsteller **Hans Merian,** der auch über bildende Kunst mancherlei von ungewöhnlichem Verständnis und Feingefühl Zeugendes geschrieben hat; Max Klinger widmet ihm in der »Zukunft« einen bedeutsamen Nachruf.

PERSONALIEN

Ludwig Passini, der durch die Anmut und ausgezeichnete künstlerische Qualität seiner Bilder berühmte Aquarellist, feierte am 9. Juli in Berlin seinen siebzigsten Geburtstag und einen Tag vorher beging **Friedrich Kaulbach** in Hannover das Fest des achtzigsten Geburtstages; er ist der Vetter von Wilhelm und der Vater von Fr. August von Kaulbach und hat sich als Geschichtsmaler grossen Formates Ruhm und Ankennung erworben.

Patriz Huber, dessen Leistungen auf der Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie seligen Angedenkens sich als besonders solid und praktisch brauchbar bemerklich machten, teilt uns mit, dass er seinen ständigen Wohnsitz in Berlin nimmt.

DENKMALPFLEGE

Vom Meissner Dombau ist verschiedenes Neues zu berichten. Es ist bekannt, dass im Vorstand des Meissner Dombauvereins einzig und allein Cornelius Gurlitt immer von neuem gegen die Ausführung des von uns zur Genüge gekennzeichneten Schäfer'schen Entwurfes für den Aufbau der Westtürme gesprochen hat. Die Meinungsverschiedenheiten zwischen Gurlitt und den übrigen Mitgliedern des Dombauvereinsvorstandes haben jetzt zum Austritt Gurlitt's aus diesem geführt. Das ist natürlich im höchten Grade bedauerlich, denn der Vorstand hat dadurch den besten Kenner der sächsischen Kunstgeschichte verloren. Dies geschah in einer Sitzung am 9. Juli. Aus der vorangehenden Sitzung am 20. Juni veröffentlicht Gurlitt folgende interessante und lehrreiche Mitteilung: Geh. Baurat Temper, der mit der technischen Untersuchung des alten Mauerwerkes und seiner Tragfähigkeit beauftragt war, erklärte, die Schäfer'schen Türme könnten nur aufgesetzt werden, wenn das Fundament und die Mauern des Untergeschosses verstärkt würden. Auf die Anfrage Gurlitt's, ob diese Verstärkung möglich sei, ohne die aus dem 13. Jahrhundert stammenden Kapellen in den Eckräumen des Turmes zu beeinträchtigen, erklärte Herr Temper, man werde Schäfte in die Kapellen einbauen müssen, da die Mauern der oberen Geschosse des Turmes von unten her eine Stütze erhalten müssten, sobald man sie durch die geplanten neuen Türme belaste.

Auf weiteres Befragen erklärte der Sachverständige, für diese Schäfte würde — guter Zustand der alten Mauern vorausgesetzt — wahrscheinlich eine Stärke von $^3/_4$ m genügen. Da nun aber die Kapellen nur rund 5—6 m im Geviert messen, so *werden sie durch das Einstellen auch nur zweier solcher Schäfte in ihrer schlicht vornehmen Wirkung zerstört werden.*

Man vergleiche damit das Gutachten, womit Oberbaurat Schäfer seinen Entwurf für die Türme begründete; er sagte: dem Turmbau würden sich *irgend welche Schwierigkeiten überhaupt nicht entgegen stellen*, vielmehr gestalte sich in diesem Falle die Konstruktion gänzlich selbstverständlich und elegant.

Die Temper'sche Untersuchung hat also klar erwiesen, dass diese Ansicht irrig war; vielmehr ist sein Entwurf nur ausführbar unter gewaltsamem Eingriff in den alten Baubestand.

Bedenkt man noch, was wir ausserdem dem Schäfer'schen Entwurf nachsagen mussten, dass nämlich seine plumpen Türme das ganze Architektur- und Landschaftsbild in der stärksten Weise schädigen müssten, so ergiebt sich wohl die ganze Unhaltbarkeit des Entwurfes, den man am 28. Dezember 1901 gegen die Stimmen von Gurlitt, Prof. Seitler, Baurat Krüger und Paul Schumann infolge der Drängens des Vorstandes — Geheimrat Prof. Dr. Wach in Leipzig, Geh. Schulrat Prof. Dr. Peter in Meissen und anderer — angenommen hat.

Gegen diesen Entwurf und seine Ausführung hat sich, wie schon gemeldet, vor allem der Königlich sächsische Altertumsverein, an dessen Spitze bisher der gegenwärtige König Georg von Sachsen stand, ausgesprochen. Das Gutachten, das er an die Königlich sächsische Kommission zur Erhaltung der Kunstaltertümer und das diese an den Vorstand des Dombauvereins gesendet hat, lautet wie folgt:

Der Königlich sächsiche Altertumsverein erachtet es als seine Pflicht darauf hinzuweisen, dass

1. nicht die *Erneuerung* und der Bau von Türmen ihm als die wichtigste, am Meissner Dome vorzunehmende Arbeit erscheint, sondern die *Erhaltung* des Baues in seinem alten Bestande; dass er daher

2. die Frage des Turmbaues zunächst ausser Acht zu lassen empfiehlt, dagegen eine Aufstellung darüber für angezeigt hält

a) welche Arbeiten zu dieser Erhaltung vorzuschlagen sind;
b) welche Kosten diese Arbeiten beanspruchen;
c) welche Vorkehrungen getroffen werden sollen, dass die Erhaltungsarbeiten mit höchster Sorgfalt und unter ständiger Überwachung durch die dazu bestellten staatlichen Organe vor sich gehen.

Indem sich der unterzeichnete Vorstand beehrt, den Wortlaut dieser Resolution der Königlichen Kommission als dem berufenen staatlichen Organ für die Entscheidung der Frage zur Kenntnis zu bringen, knüpft er die ergebenste Bitte daran, *die Königliche Kommission möge für die Erhaltung des Meissner Domes in seiner ursprünglichen Form* mit allem Nachdruck eintreten.

Der Protektor des Kgl. sächs. Altertumsvereins:
Georg, Herzog zu Sachsen.
Der Vorstand des Kgl. sächs. Altertumsvereins.

Offenbar haben endlich alle diese Umstände dazu geführt, das überhastete Vorgehen des Dombauvereinsvorstandes etwas zu hemmen. Das *Domkapitel* hat nämlich verlangt, Oberbaurat Schäfer müsse seinen Entwurf nachprüfen und überarbeiten. Ein Vertrag mit Herrn Schäfer kann aber erst nach dieser Überarbeitung und unter Zustimmung des Domkapitels abgeschlossen werden. Inzwischen hat der Vorstand des Dombauvereins beschlossen, »mit der Untersuchung und Verstärkung des Fundamentes der Westfassade des Domes vorzugehen und dazu die Genehmigung der massgebenden Instanzen einzuholen«. Wie aus Meissen berichtet wird, *haben diese Arbeiten an den Fundamenten des Domes schon begonnen.*

Endlich ist zu melden, dass eine Anzahl Dresdner Künstler, Kunstgelehrte, Historiker und Kunstfreunde sich zu folgender Erklärung vereinigt haben:

Der Meissner Dom wird durch das Aufbauen neuer hoher Türme auf der Westfront an künstlerischem Werte nicht gewinnen, an geschichtlicher Bedeutung jedoch verlieren.

Ferdinand Avenarius. K. Berling. J. Erbstein. H. Ermisch. Felician Gess. J. Grübner. C. Gross. Cornelius Gurlitt. O. Gussmann. Gotthardt Kuehl. Max Lehrs. W. Lossow. Hermann Prell. S. Ruge. Fritz Schumacher. Paul Schumann. W. v. Seidlitz. J. L. Sponsel. Adolf Stern. Georg Treu. K. Weissbach. K. Woermann.

Hoffen wir, dass nunmehr endlich die Bemühungen um die Erhaltung des Meissner Domes in das richtige Fahrwasser kommen. Denn bisher waren sie es sicherlich nicht.

Die Wiederherstellung des Erechtheion beginnt die Athenische archäologische Gesellschaft soeben ins Werk zu setzen, wozu 20000 Drachmen bewilligt sind. So wird aus Athen gemeldet. Wir vermuten, dass es sich nicht um eine Wiederherstellung, sondern nur um Ausbesserungen handelt.

WETTBEWERBE

Über den Bau des neuen **städtischen Museums in Wien** ist ein lebhafter Künstlerstreit entbrannt. Es war für die Pläne ein Wettbewerb ausgeschrieben worden, an dem sich auch Otto Wagner beteiligt hat und zwar mit einer Arbeit, die allem Anschein nach mit voller Absicht die letzten Konsequenzen seines vom Stadtbahnbau wohlbekannten Stiles auf ein grosses Repräsentationsgebäude anzuwenden gedachte. Natürlich durften sich die Verehrer Wagner's von einem solchen im Herzen der Stadt aus öffentlichen Mitteln errichteten Siegesdenkmal der Secession die tiefste Wirkung versprechen — so wie die Andersgläubigen alles aufbieten mussten, um eine derartige gar nicht wieder gut zu machende Schlappe zu verhindern. Kurzum: Wagner erhielt keinen der drei Preise und Friedrich Schachner wurde Nummer eins. Darob Jubel auf der einen, Entrüstung auf der anderen Seite, Proteste — Erklärungen — Interviews. Der Bau soll auf dem durch die Stadtbahnbauten geschaffenen grossen Platze nahe der Karlskirche errichtet werden.

DENKMÄLER

Rossini und Leopardi haben jetzt künstlerische Grabdenkmäler erhalten; Rossini in Santa Croce in Florenz von der Hand des Bildhauers Cassioli, Leopardi in dem Kirchlein San Vitale in Piedigrotta bei Neapel vom Architekten Breglia.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Die neuen Bestimmungen für den unentgeltlichen Eintritt in die Museen Italiens. Bei dem grossen Interesse, das man in Deutschland in den Kreisen der Künstler und Kunstforscher an der Frage des freien Eintritts in die italienischen Kunstsammlungen nimmt, sollen im folgenden nach dem Text der Verfügung des Ministers Nasi diejenigen Bestimmungen, die für das Ausland in Betracht kommen, mitgeteilt werden. Die Neuordnung tritt mit dem 1. Juli in Kraft.

Art. 1. Von der Zahlung des Eintritts in die Museen, Galerien u. s. w. sollen befreit sein

a) die Künstler des In- und Auslandes,

b) die Kunsthistoriker und Kunstkritiker des In- und Auslandes, die Bemerkenswertes veröffentlicht haben,

d) die Professoren der Archäologie, Geschichte, Litteratur und Kunst des In- und Auslandes,

f) die Studierenden der archäologischen, historischen und künstlerischen Institute des In- und Auslandes, der litterarischen und philosophischen Fakultät und der Polytechniken (Scuole d'applicazione per gli ingegneri).

Art. 2. Die Anträge derjenigen, welche unter die im Artikel 1 bezeichneten Kategorien fallen und die Erlaubnis zum freien Eintritt in die archäologischen und künstlerischen Sammlungen des Staates zu erhalten wünschen, müssen begleitet sein

b) für die ausländischen Künstler und die ausländischen Professoren der archäologischen, historischen, litterarischen und künstlerischen Disziplinen von einem Akademiezeugnis, das von dem diplomatischen Vertreter oder den königl. italienischen Konsuln des Staates, dem der Künstler bezw. Professor angehört, oder von dem Gesandten resp. Minister bei S. M. dem König von Italien beglaubigt ist,

c) für die Kunsthistoriker und Kunstkritiker von einer ihrer Publikationen,

e f) für die Angehörigen der archäologischen und Kunstinstitute, die Studierenden der litterarischen und philosophischen Fakultät und der Polytechniken von einem offiziellen Dokument, aus dem ihre Zugehörigkeit zu genannten Instituten in dem Jahre, in welchem sie den freien Eintritt fordern, hervorgeht — dieses Dokument muss für Ausländer in der oben angegebenen Weise beglaubigt sein.

Art. 3. Die Professoren und Stipendiaten der ausländischen archäologischen und Kunstinstitute, die ihren Sitz in Italien haben, erhalten die Erlaubnis auf Grund der Erklärung des Institutschefs.

Art. 5. Diejenigen, welche einen Generalpermess für freien Eintritt in alle Museen, Galerien u. s. w. des Staates zu haben wünschen, haben einen Antrag an das Ministerium des öffentlichen Unterrichts auf einem Stempelbogen von Lire 1.20 zu stellen, unter Beifügung der Dokumente, von denen in Artikel 2 und 3 die Rede ist, sowie einer unaufgezogenen Photographie, die nicht grösser wie 5×8 Centimeter ist.

Art. 6. Diejenigen, welche den freien Eintritt in die Sammlungen nur einer Stadt wünschen, haben den Antrag auf einem Stempelbogen von Lire 0,60 an einen der Direktoren der betreffenden Sammlungen zu richten, unter Beifügung der Dokumente (wie oben), und wenn der Permess für mehr als einen Monat verlangt wird, haben sie ebenfalls Photographie (wie oben) beizufügen.

Art. 8. Die Karten für freien Eintritt, die vor dem Datum des Erlasses dieses Dekrets, 13. April 1902, ausgegeben sind, behalten bis zu ihrem Ablaufstermin Gültigkeit. *G. Gr.*

Das Stadtmuseum zu Dresden hat kürzlich in einer Leipziger Versteigerung 22 schöne grosse Wasser- und Deckfarbenbilder, darstellend Landschaften in Dresdens Umgebung aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, erworben. Sie stammen von Kaspar David Friedrich (geboren zu Greifswald 5. September 1774, gestorben 7. Mai 1840), von Christian Gottlob Hammer (geboren zu Dresden 1779, gestorben zu Dresden 7. Februar 1864), von J. G. Ehrlich, von Wilhelm Rothe und J. G. Wizani. Von Friedrich, einem der liebenswürdigsten unter den älteren Dresdner Landschaftsmalern, rühren vier Ansichten aus dem Plauenschen Grunde her: Königsmühle, Neumühle, Pulvermühle, Glashütte, die mit grosser Feinheit und einlässlicher Genauigkeit ausgeführt sind. Auch die acht leicht und sauber ausgeführten Blätter von Wilhelm Rothe stellen Landschaften aus dem Plauenschen Grunde bei Dresden, ferner von Loschwitz, Blasewitz und Lockwitz dar. C. G. Hammer hat in sehr zarter Weise zwei Bilder aus Tharandt gemalt sowie eine grosse Landschaft (in Sepia) von Loschwitz. Das Bild von J. G. Wizani stellt die Elbgegend bei Antons dar und das von Ehrlich Pillnitz mit interessanter Schilderung des Verkehrs auf der dortigen Fähre um das Jahr 1800. — Die Erwerbung ist sehr dankenswert. Die Dresdner Galerie hat zur Zeit keinen Wert darauf gelegt, die liebenswürdigen Blätter jener Landschaftsmaler aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts zu sammeln. Sie umfassen aber ein schönes Stück Heimatkunst und lohnen das Sammeln wahrhaftig. Das Dresdner Stadtmuseum erwirbt sich durch diese Art von Erwerbungen ein grosses

Verdienst in der Richtung, wie sie Lichtwark für die Hamburger Kunsthalle angebahnt hat. ∞

Leipzig. Dem hiesigen Museum ist bei der Verlosung durch die »Verbindung für historische Kunst« Artur Kampf's »Volksopfer im Jahre 1813« zugefallen.

Strassburg i. E. Im alten bischöflichen Schloss ist gegenwärtig eine Ausstellung von Aufnahmen Elsässischer Baudenkmäler zu sehen. Beim Friedensschluss 1871 war übersehen worden, die Herausgabe des ganzen Materials an Akten, Plänen und Zeichnungen, das auf die Baugeschichte der Reichslande Bezug hat, zu bedingen; es verblieb somit dem französischen Denkmälerarchiv. Durch das Entgegenkommen der französischen Regierung ist nunmehr ein Teil der Originale herausgegeben und der Rest getreu kopiert worden, so dass nun Strassburg im Besitz dieses für das Studium der heimischen Baugeschichte ungemein wichtigen Materials ist.

»Freie Kunst« in Düsseldorf. Diesen schönen Titel sieht man aller Orten in Düsseldorf auf einem sozusagen modernen Plakate prangen. Für diejenigen Besucher der Ausstellungsstadt, welche etwa dieselben Vermutungen über diese Veranstaltung hegen, wie wir sie aus dem Prospekte schöpften und in der Nr. 29 vom 19. Juni zum Ausdruck brachten, nämlich: eine Vereinigung junger stark vorgeschrittener moderner Talente, für die vielleicht in der deutschnationalen Kunstausstellung kein Platz war, sei unser Urteil mitgeteilt: Die Ausstellung »Freie Kunst« gehört zu den minderwertigsten Kunstausstellungen, die wir je gesehen haben; es ist ein Durcheinander von Düsseldorfer und auswärtigen Bildern, die einen unerfreulichen Gesamteindruck machen, welcher unbegreiflicher Weise durch einige gute Bilder durchbrochen wird; deren Teilnahme an dieser Veranstaltung können wir uns nicht erklären. Uns hat das Eintrittsgeld gereut.

Eine Porträtausstellung in Madrid findet gegenwärtig statt, die gegen 1800 Bilder aus allen Epochen der spanischen Malerei umfasst. Das meiste davon stammt aus den Privatsammlungen des spanischen Adels.

Prinz Georg von Preussen hat der Düsseldorfer Akademie seinen künstlerischen Nachlass vermacht. Er besteht neben einer Anzahl moderner Bilder im wesentlichen aus einer Reihe ausgezeichneter Kopien nach alten Meistern, besonders Raffael, deren Mehrzahl der Maler Fritz Röbbecke im Auftrage des Prinzen gefertigt hat.

Einen interessanten Versuch hat die Manchester-Korporation in London bei ihrer diesjährigen Frühjahrsausstellung von Gemälden gemacht; sie hat nämlich kein Eintrittsgeld erhoben. Der Erfolg war ein Besuch von 40000 statt von 2000 Personen und eine solche Vermehrung von Katalog- und Garderobegeldern, dass die vorjährige Einnahme erreicht wurde.

VOM KUNSTMARKT

Auktionsberichte. Bei *Halle* in München wurden für Kupferstiche gezahlt: Nr. 228 Napoleon, in Farben von Levachez 365 M. (Prag), Nr. 231 Malgo, Porträt der Marie Antoinette und ihrer Freundin der Princesse de Lamballe 760 M., Nr. 235 zwei Blatt von Marin mit Goldrand 365 M. (Münchner Sammler). Wie im vorigen Jahre, so herrschte auch diesmal das grösste Interesse für Morland. Seine Blätter erzielten Preise bis zu 3900 M. Die meisten dieser Morlands gingen nach London oder Holland. Sportblätter waren sehr gesucht und erzielten bis 1470 M. Die hübschen Damenbildnisse nach Gemälden Sir Joshua Reynolds' sind noch immer sehr beliebt; farbige Blätter nach ihm brachten bis 2760 M. Von den Wheatley brachten Nr. 414 450, Nr. 415 255, Nr. 416 830, und Nr. 417 (»The cries of London«, 13 Blatt) 17300 M. Von den zarten Damenporträts von Richard Cosway erreichte Nr. 80, Mrs. Fitzherbert, 1550, Nr. 81 325, Nr. 84, Lady Sefton, 680 M. Französische Farbstiche waren sehr begehrt und die allerdings sehr schönen Blätter dieser Sammlung erzielten gute Preise. Die Debucourts brachten: Nr. 92, Les deux baisers, 2160 (London), Nr. 93, Menuet de la Mariée und La Noce au Château, 3500 M. (Privat). Die verschiedenen »Promenaden« dieses grossen Sittenschilderers erzielten: Nr. 94 (Abdruck vor der Nummer) 2950 (Privat), Nr. 95 1880 (Holland), Nr. 98 2620 (London), Nr. 99 1070 M. Die zwei reizenden Damenbildnisse in Farben nach Downman Nr. 107 und 108, Miss Farren und Duchess of Richmond, 1160 (Holland) und 1120 M. (Privat). Am Nachmittage wurden zunächst die frühen Blätter zur Geschichte des Farbendruckes verkauft, und brachte Nr. 116, das Porträt der Königin Marie Antoinette von Gautier Dagoty, 2550, Nr. 117 175, Nr. 118 220, Nr. 119 210, Nr. 120 und 121 zusammen 850 M. — Für Blätter zur amerikanischen Geschichte lagen wie stets hohe Aufträge vor und erzielte Nr. 146, das Porträt Washington's von Val. Green, 515, dasselbe in Farben, Nr. 147, 900, Nr. 121 280 M.

Auktion der *Sammlung Lutz* in Paris: Daubigny, Ufer der Oise 75000 Fr.; Bouvin, Brüderschule 16600 Fr. Von Daumier: Kupferstichliebhaber 33000; Ausgang aus der Schule 9000; Wäscherin 8100. Decamps: Neapolitanischer Bauer 18600; Ackerpferde 9700; Delacroix: Löwe einen Araber zerreissend, 22300; Diaz: Teich 14200; Teich in der Waldlichtung 16000; Glückliche Familie 10500; Rückkunft zum Pachthof 35000; Weidengebüsch 29000; Fromentin, Karavane 31000; Géricault, Husarentrompeter 45000; Harpignies, die dicke Eiche 25000; Bach 16200; Henner, am Ufer liegende Nymphe 22500; Frau mit der Nelke 10500; Jacque, Schafherde am Teich 20000; Jongkind, an der Maas 42000 Fr. Ein Meissonier (Phöbus und Boreas) brachte 13000, ein Munkacsy 2700, eine Landschaft von Theodore Rousseau 54500, das Gewitter von Troyon 46000, zwei Bilder von Ziem 18000 (Venedig) und 17500 (Konstantinopel). — Das Musée Carnavalet kaufte: Boilly, Austeilung von Nahrung und Wein auf den Elysäischen Feldern 1822 30000 Fr. (Im Nachlass Boilly's (1829) war das Bild mit 1515, im Jahre 1865 mit 3410 Fr. bezahlt worden.) Dann weiter, von Boilly: der türkische Garten (früherer Pariser Vergnügungsort) 33100 (1894 15500), Eingang des Ambigu-Theaters 28500 (1868 3450), Blindekuhspiel 14000 (1852 460), der Schrecken 26250 (1873 3150) und Corot's Gardasee 231000 Franken. Nächst diesem erstaunlichen Preise war die Wertschätzung für Jongkind und Boilly und das Sinken von Courbet, von dem kein Bild über 5400 Franken ging, das Bemerkenswerteste an dieser grossartigen Versteigerung, die insgesamt nahezu 2 Millionen Franken gebracht hat, ohne einen einzigen Rückkauf.

Bei *Christie* in London wurden wieder ganz unglaubliche Preise gezahlt; für ein einziges Porträt von Romney (Miss Sarah Rodhard) 225750 M. (Originalpreis des Künstlers 1720 M.); sitzende Frau von Rembrandt 118250 M.; Velazquez, der Traubenverkäufer 53750 M.; Turner, kleines Porträt Eduard's VI. 34400 M.

Die Vente Humbert hat Preise gezeitigt, deren Schwindelhaftigkeit beinahe ihres grossen Namens würdig sind. Für Daubigny's »Wäscherinnen« zahlte man 50000 Frs., für ein Diaz 17000 Frs., für einen Fromentin 30000 Frs., Isabey 47000 Frs.; hoffentlich sind die Bilder echter als die Rententitel der Familie.

Über eine ergötzliche Versteigerung im Hotel Drouot liest man in der »Vossischen Zeitung«. Danach soll es vorkommen, dass einige Künstler nicht mehr die Mittel

auftreiben können, um ihre grossen »Maschinen« nach Schluss des Salons abholen zu lassen. Was bleibt der Ausstellungsbehörde übrig, um sich dieser Ungeheuer zu entledigen, als sie um jeden Preis zu versteigern; z. B. eine Gruppe »Mutter, ihr Kind stillend«, Figur der Mutter etwa vier Meter hoch. Der Versteigerer fängt an: Eine schöne Gruppe, »Mutter, ihr Kind stillend«. Wer bietet? . . . Nennt wenigstens einen Preis? — 50 Centimes. — Wer bietet mehr? — Kein Laut lässt sich hören. Der Versteigerer fährt schliesslich fort: Wer geht über 50 Centimes . . . Jeder hat gesehen und gehört: fünfzig Centimes . . . zugeschlagen. In dieser Weise geht es weiter. Drei und vier Francs sind die höchsten Preise. Für weniger als einen Franc hat man ein Denkmal für einen öffentlichen Platz.

VERMISCHTES

Florentiner Neuigkeiten. Das wieder aufgedeckte Fresko Castagno's, von dem hier kürzlich die Rede war, ist nur ganz vorübergehend sichtbar gewesen, und seit einiger Zeit findet man das Altarbild, das es seit Jahrhunderten verstellt, wieder angebracht. Werden wieder vierzig Jahre verstreichen, bevor es zugänglich wird? Hoffentlich findet sich ein Modus, der die nicht ganz unberechtigten Wünsche der Besitzer der Kapelle zugleich mit den begreiflichen Ansprüchen der Quattrocentofreunde befriedigt.

Die Verhandlungen zwischen Stadt und Regierung betreffs Verlegung der Nationalbibliothek haben zu dem Resultat geführt, dass diese im Corso Tintori, auf dem Terrain bei Santa Croce, ihren Platz finden soll. Der Bau soll bis Ende 1909 der Benutzung übergeben sein.

Im Kommunalrat ist darüber diskutiert worden, dass der David Michelangelo's wieder an seine alte Stelle vor den Palazzo Vecchio zurückgebracht werden soll. Es wurde dagegen die Rücksicht auf die Erhaltung der Statue geltend gemacht und vorgeschlagen, an den ursprünglichen Platz eine Kopie des Werkes aufzustellen. Offenbar hat dieser Vorschlag mehr Aussicht auf Verwirklichung wie der andere; wohlverstanden wird unter allen Umständen geraume Zeit vergehen, bevor der Prospekt des Platzes wieder durch den David bereichert sein wird.

Am 23. Juni ist in Santa Croce in feierlicher Weise das Grabmal Rossini's, ein Werk des Bildhauers Cassioli, enthüllt worden. Linker Hand vom Grabmal des Leonardo Bruni — zwischen diesem und dem Altar — gelegen, schliesst es sich in den Hauptformen an Rossellino's Schöpfung an. Oben im Tondo die Büste Rossini's; am Sarkophag eine weibliche Gestalt, die Harmonie darstellend. Leider hat man es versäumt, den blendenden Marmor etwas zu tönen, so dass vorläufig das Auge, das den Goldton des Brunigrabes mit aufnimmt, einen wenig erfreulichen Eindruck erhält.

Im Bargello ist eine sehr bedeutende Neuerwerbung, eine nahezu lebensgrosse Statue der Madonna mit Kind, in Terrakotta, vom Pellegrinimeister, zur Aufstellung gelangt. In einigen Vitrinen ist neuerdings eine kleine Zahl erlesener Plaketten ausgestellt worden.

Nicht unerwähnt soll bleiben, dass das »Konzert« im Palazzo Pitti in erfreulicher Weise restauriert worden ist. Die Figuren lösen sich viel besser vom Grund ab, als bisher. Nun tritt der seltsam zwiespältige Charakter des Bildes noch deutlicher hervor als bisher, und es wird nicht unangebracht sein, die alte Streitfrage, ob Giorgione oder Tizian das Bild gemalt hat, erneuter Nachprüfung zu unterziehen. Zu bedauern ist, dass man nicht bei Gelegenheit dieser Restaurierung den angestückten breiten Streifen oben fortgenommen hat, der die Harmonie des Bildes bedeutend beeinträchtigt. Dann wäre auch ein Stück von dem Federbusch des Jünglings zur Linken weggekommen, dessen weisse Masse die Gesamtwirkung schädigt. *G. Gr.*

Münchner Neuigkeiten. Wie verlautet, sind zur Zeit hier Verhandlungen über den Ankauf des Bildes: »Franz Stuck und seine Frau« von Franz Stuck, das sich in der Ausstellung der »Secession« befindet, für die Pinakothek im Gange. Abgesehen davon, dass dieser Künstler durch den »Krieg« u. s. w. schon vollständig zureichend in der Königlichen Gemäldesammlung vertreten ist, scheint gerade dies Werk, das fast allgemein als eines der unglücklichsten, in der Komposition zugleich anspruchsvollen und stillosen Schöpfungen des Vielgefeierten angesehen wird, für den Ankauf durchaus ungeeignet. Der von gewisser Seite gemachte Vorschlag, die zwölf Porträtstudien Samberger's für die Pinakothek zu erwerben, wird hoffentlich gleichfalls nicht auf Verwirklichung rechnen können.

Sollte der Kunstgewerbeverein den ihm vom Prinzregenten angebotenen Glaspalast für die Kunstgewerbeausstellung 1904 annehmen, so würde die nächste Ausstellung der Künstlergenossenschaft erst im Jahre 1906 stattfinden können. Denn die für die Ausstellung von 1904 nötigen umfangreichen Einbauten dürften vor Ablauf des Jahres 1905 kaum entfernt sein. Auch aus diesem Grunde, der zugleich eine starke pekuniäre Schädigung der Künstlergenossenschaft bedeutete, kann man nur wünschen, dass das Kohleninsel-Projekt nunmehr aufs allerenergischeste wieder in Angriff genommen werde.

Franz von Lenbach hat während der Jahresausstellungen eine Anzahl seiner jüngeren Werke zu einer Sonderausstellung im Künstlerhaus vereinigt. Die Fruchtbarkeit des Künstlers, der schon mit 21 Gemälden im Glaspalast vertreten ist, erweckt allgemeine Bewunderung.

Kurs über die Wiener Gemäldesammlungen. Dr. *Theodor v. Frimmel* hat im Winter 1900 auf 1901 in Wien zuerst eine Reihe von Vorträgen zur »Einleitung in die allgemeine Kunstwissenschaft« abgehalten, die mit Besuchen in den Werkstätten der Kunsttechniken und mit Studien über Anatomie für Künstler verbunden waren. Dieser Kurs soll erst nach drei Jahren wiederholt werden. Die Kurse über *Gemäldekunde* finden durchschnittlich jedes zweite Jahr statt. Einen solchen Kurs, der diesmal auch auf ein Studium der *Wiener Gemäldesammlungen* eingehen wird, kündigt Frimmel für den Herbst des laufenden Jahres an. Anmeldungen sind zu richten an den genannten Dozenten nach Wien, I, Lothringerstrasse, Künstlerhaus.

Th. Th. Heine hat an die Frankfurter Zeitung einen offenen Brief gerichtet von mehr als seltsamem Inhalt. Er erzählt nämlich, dass der Simplicissimus öfters Arbeiten eines talentvollen Künstlers namens *Hellmuth Eckmann* gebracht hätte, der der Bruder des jetzt verstorbenen Otto Eckmann sei und wider seinen Willen in einer Nervenheilanstalt festgehalten werde. Der Arzt des Eckmann hätte die Redaktion des Simplicissimus mehrmals gebeten, die Arbeiten von Eckmann doch lieber zurückzuweisen, da der »Patient« auf keine andere Weise von seinem Wahne, ein Künstler zu sein, geheilt werden könne. Neuerdings wurden Honorarsendungen und Zuschriften, die der Simplicissimus trotzdem an den Künstler richtete (wahrscheinlich als kurwidrig), an den Absender zurückgeschickt! — Die Familie Eckmann hat gegen diese Mitteilungen protestiert und behauptet, dass thatsächlich der Hellmuth Eckmann nur durch Enthaltsamkeit vom Malen vor geistiger Störung hätte bewahrt bleiben können. Der Richter wird sich mit der Sache beschäftigen.

Revolution der Ölmalerei. Von J. F. Raffaëli, dem berühmten Pariser Maler, kommt folgende merkwürdige Kunde. Er lud vor einigen Tagen eine Reihe seiner Kollegen in sein Atelier und hielt folgende Ansprache: »Sie kennen

alle die Unannehmlichkeiten der Ölmalerei — Pinsel, Palette, Messer, ein ganzes Arsenal von Handwerkszeug, das nach jeder Sitzung eine zeitraubende Reinigung verlangt. Schon bei der Atelierarbeit ist das ein ärgerlicher Zeitverlust; malt man aber gar ein Porträt im Hause oder eine Freilichtstudie, so werden diese materiellen Einzelheiten geradezu zu einer Plage. Das Pastell hat diese Verdriesslichkeit nicht, aber es hat eine andere viel schwerere: seine Farbe fällt ab und verwischt; selbst unter Glas bleicht sie nach einigen Jahren aus. Seit langem suchte ich die Annehmlichkeiten des Pastells mit den Qualitäten des Ölgemäldes zu vereinigen, und ich glaube, ich habe es gefunden. Ich presse nämlich die Ölfarben in Stäbchen; ich operiere mit ihnen wie mit Farbstiften, und ich kann so auf Leinwand, Holz, Elfenbein oder Papier malen. Sie sehen hier ein in Bezug auf Farbe und Zeichnung höchst schwieriges Ölgemälde. Ich werde es jetzt vor Ihren Augen mit meinen Stiften kopieren und Sie werden sich selbst ein Urteil bilden« . . . sprachs und reproduzierte vor den erstaunten Augen seiner Gäste das Vorbild mit einer solchen Treue, dass Besnard begeistert ausgerufen haben soll: »C'est une révolution dans la peinture à l'huile!« — Wirklich?

Das Würzburger Museum der Universität ist kürzlich in der bayrischen Kammer als veraltet schlecht gemacht worden. Dagegen wendet sich ein »Eingesandt« der »Münchner Neuesten Nachrichten«, in dem, wie uns scheinen will, sehr treffend ausgeführt wird, dass, wenn das Museum nicht auf der Höhe ist, dies die eigene Schuld der Regierung ist, weil in Würzburg eine kunsthistorische Professur fehlt. Unter den drei deutschen Universitäten, die keinen Lehrstuhl für Kunstgeschichte haben, liegen zwei in Bayern.

Kopenhagen. Der Tabakfabrikant Hirschsprung hat der Stadt Kopenhagen seine ausgezeichnete Gemäldegalerie von mehr als vierhundert Bildern, zumeist nordischer Kunst, geschenkt.

Herr von Fabriczy schreibt uns, dass er der ungarischen Akademie nicht sein gesamtes Vermögen überwiesen, sondern bei ihr nur eine dem Andenken seines Vaters, ehemaligen Mitgliedes derselben, gewidmete Stiftung im Betrage von 204000 Kronen gemacht habe.

Amerikanisches Heftpflaster. Die »New Yorker Staatszeitung« versucht die Wunden, welche die Morgan und Genossen dem deutschen Kunstbesitz schlagen, mit folgender schönen Redensart zu verbinden: »Da wird in Deutschland gezetert, dass amerikanische Millionäre deutsche Kunstschätze und Altertümer aufkaufen und nach den Vereinigten Staaten bringen. Ja, werden denn dadurch die Kunstschätze Produkte amerikanischer Kunst? Sollte man nicht lieber mit dieser Anerkennung und weiten Wirkung deutscher Kunst zufrieden sein?«

Die Fresken von Boscoreale sind, wie jetzt gegenüber einigen Zeitungsmeldungen amtlich dementiert wird, nicht vom Berliner Museum erworben worden, und sollen es auch nicht, da unser Klima für ihren Bestand keine Gewähr bieten würde. Der Besitzer hat vier Stück dem Museo Nazionale in Neapel geschenkt und, da er die Ausfuhrerlaubnis für die anderen erhalten hat, alle nach Paris gebracht, wo er sie zu verkaufen hofft.

Über die Erwerbung von Klinger's Beethoven waren in einigen Zeitungen eine Reihe von Albernheiten zu lesen, die den Anschein erwecken sollten, als wenn der Kauf für Leipzig noch gar nicht perfekt wäre, und dass, wenn er perfekt würde, damit »auf die Tasche des kleinen Mannes« ein Attentat verübt würde zu Gunsten eines für nur wenige Geniesslinge verständlichen Kunstwerkes. Die Wahrheit aber ist, dass das Werk durch einen Mitte Juni geschlossenen Kontrakt um eine durchaus angemessene Summe für das Museum der Stadt Leipzig erworben worden ist, dass von dem Kaufpreise nicht ein Pfennig aus Steuermitteln bestritten wird, sondern, dass er zum Teil aus Stiftungsgeldern, zum Teil aus freiwilligen Beiträgen bemittelter Leipziger Kunstfreunde zusammengeschossen wird. Die Beschaffung dieser privaten Mittel macht nicht die geringsten Schwierigkeiten und war in der Hauptsache schon innerhalb weniger Tage erfolgt. Der Beethoven steht seit 25. Juni im Ehrensaal der Düsseldorfer Kunstausstellung, wo er bis 20. Oktober verbleibt, von dort kommt er sogleich nach Leipzig und wird nirgends anderweit ausgestellt. Der endgültige Platz im Leipziger Museum wird zur Zeit beraten; die Wahrscheinlichkeit ist, dass ein besonderer Anbau nach den Ideen des Meisters die vier Werke von Klinger, die das Leipziger Museum dann besitzt, aufnehmen wird. Ist also die Verunglimpfung der Klingergegner haltlos, so muss ebenso der Ausstreuung mancher Klingerenthusiasten entgegengetreten werden, dass Leipzig nicht genug für seinen grossen Sohn thäte. Dem Leipziger Museum gehören Klinger's vier plastische Hauptwerke, man findet dort die vollständigste, geradezu unvergleichliche Sammlung von Klinger's graphischen Arbeiten und eine dekorative Aufgabe ersten Ranges, nämlich die Ausmalung des Leipziger Universitätstreppenhauses, ist dem Künstler seit Jahren unter den loyalsten Bedingungen übertragen. Dies den Schreiern zur Beruhigung.

Aus Venedig kommt soeben (14. Juli) eine für die ganze Kunstwelt geradezu entsetzliche Nachricht: Der Campanile auf dem Markusplatz ist eingestürzt! Sansovino's Loggia zertrümmert, die Bibliothek beschädigt!

Inhalt: Grosse Berliner Kunstausstellung 1902. Von Paul Warncke. — Griechisches Relief in Rom gefunden; Funde in Guthain und in Hildesheim; römische Funde in Wien; griechische Ausgrabungen. — Engelhard †; Schaarschmidt †, Werner Böcklin †; Merian †. — Passini 70 Jahr, Fr. Kaulbach 80 Jahr; Huber nach Berlin. — Vom Meissner Dombau; Wiederherstellung des Erechtheions. — Wiener Museumsbau. — Denkmäler für Rossini und Leopardi. — Die neuen Bestimmungen für den Besuch der italienischen Museen, Dresdner Ansichten erworben; Kampf's Volksopfer ins Leipziger Museum; Ausstellung von Aufnahmen elsassischer Baudenkmäler; Freie Kunst in Düsseldorf; Porträtausstellung in Madrid, Vermächtnis des Prinzen Georg; Versuch einer Abschaffung der Eintrittsgelder in Ausstellungen. — Auktionsberichte; Vente Humbert; Bilder für 50 Centimes. — Florentiner Neuigkeiten; Münchner Neuigkeiten; Kurs von Dr. von Frimmel; Der Fall Hellmuth Eichmann; Revolution der Ölmalerei, Universitätsmuseum in Würzburg; Legate Hirschsprung und Fabriczy; Amerikanisches Heftpflaster; Fresken von Boscoreale, Erwerbung von Klinger's Beethoven; Einsturz des Campanile. — Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 32. 7. August.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE DEUTSCHNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DÜSSELDORF 1902

Es gab einmal eine Zeit, wo die deutsche Kunst ihren Hochsitz in Düsseldorf hatte. Mehr noch: wohl ein halbes Jahrhundert der deutschen Kunstgeschichte, wie es sich heute unseren Augen darstellt, entströmte der Stadt am Niederrhein oder durchflutete in breitem Schwall ihren Bannkreis. Als vor nunmehr 76 Jahren Wilhelm von Schadow, der Sohn des Berliner Bildhauers, das Amt eines Düsseldorfer Akademiedirektors übernahm, nachdem Cornelius nach München gegangen war, da brach die grosse Zeit der Düsseldorfer Malerei an. Was ein Lessing, ein Bendemann dann schufen, liess das Urteil der Zeit nicht länger in seiner kritischen Zurückhaltung: jetzt, rief man, sei die Sehnsucht des deutschen Volkes befriedigt, jetzt eine deutsch-volkstümliche Kunst geboren!

Diese Erinnerung ist nicht reizlos, wenn wir heute die deutschnationale Kunstausstellung durchschreiten. Das alte Schlagwort taucht wieder auf — so ist auch wohl die alte Sehnsucht noch lebendig: die Sehnsucht nach einer nationalen Kunst! Aber ich meine, der kritische Gang wird uns müheloser werden, wenn wir alles, was nach Programm und Richtung schmeckt, vorerst beiseite lassen. Der Katalog belehrt uns, dass schon im Jahre 1898 die Künstlerschaft beschloss, 1902 eine deutschnationale Kunstausstellung, verbunden mit einer Industrie-, Gewerbe- und Kunstgewerbeausstellung, zu veranstalten. Letztere sollte die Mittel für den längst ersehnten, monumentalen Kunstpalast gewinnen helfen. Wenn nun heute das Banner des Nationalen über dem grossen Renaissancebau auf der Golzheimer Insel weht, so müssen wir uns erinnern, dass dieser Thatprotest gegen den Internationalismus des deutschen Ausstellungswesens nicht ohne Vorläufer ist. In Dresden hatte 1899 eine deutsche Kunstausstellung einen glänzenden Erfolg. Indem man jetzt in Düsseldorf die Maschen des Jurysiebes erheblich erweiterte, konnte man zwar ein umfangreicheres, aber sicher kein klareres Bild dessen erzielen, was die deutsche Kunst um die Jahrhundertwende ausmacht. Zudem räumte man dem lokalen Kunstschaffen, mit etwa 16 Sälen von 32 überhaupt zur Verfügung stehenden, eine Rolle in der Gesamtveranstaltung, die — zum mindesten nicht in einem gerechten Verhältnis zu der Rolle steht, die Düsseldorf heute unter den deutschen Kunststädten spielt.

Das muss gesagt werden, vor allem dem Ausland gegenüber, dessen Interesse man, der Lage des Schauplatzes entsprechend, wohl mit Recht der Ausstellung in besonderem Umfang zuwenden zu können hofft. Als Ganzes sind die Säle der Düsseldorfer eine Enttäuschung. Wie wäre es einer einzelnen Stadt auch möglich, mit eigner Kraft den Raum würdig zu füllen, in den sich auf der andern Seite München und Karlsruhe, Dresden und Berlin, Wien, Stuttgart, Weimar u. s. w. teilen? In dem Bestreben, einem jeden der einheimischen Kunstpflänzchen einmal einen Platz an der Sonne zu gönnen, hat man vergessen, dass heute eine Kunstausstellung mehr sein muss als eine Revue der Streitkräfte und ein Massenbazar. Gerade von Dresden hätte man lernen können, was eine Regie ausmacht, die nach den Gesetzen des Rhythmus und der Steigerung mit dem ihr anvertrauten Material verfährt. Wir müssen uns nun, im Kampf gegen die Masse des biederen Durchschnitts, der das Gute oft hart bedrängt, das Schlechte peinlich hervortreten lässt, die für das ganze Bild bestimmenden kritischen Richtlinien erobern.

Wenn je der Satz Bestand hat, dass die Tradition eine Last von erdrückender Wucht ist, so darf er hier auf Beachtung rechnen. Nicht als ob die Flutwelle der achtziger und neunziger Jahre spurlos an Düsseldorf vorbei gegangen wäre. Aber die Geister der Vergangenheit schienen uns mit fast hörbarem Flügelschlag die Bilder zu umschweben, die heute den Stolz der Düsseldorfer Kunst ausmachen. Da ist vor allem Peter Janssen, der Direktor der Akademie. Der grosse Saal mit der Apsis, in der Klinger's »Beethoven« thront, birgt die riesigen Leinwände, auf denen er für die Aula der Universität zu Marburg allerhand Scenen aus dem 13. Jahrhundert geschildert hat. Von Rechts wegen müsste man an diesen Gemälden gar vielerlei bewundern: die Kunst, ungezwungen den Gegenstand als Komposition über die Fläche zu verteilen, die Sicherheit, mit der das äussere Gewand einer längst entschwundenen Zeit bis ins einzelne wieder ins Leben gerufen ist, die Wahrheit der Gebärden, die uns oft eine ungemein erregte Aktion versinnlichen, und anderes. Und trotzdem bleibt man kalt. Der Versuch, die modernen Errungenschaften des Realismus, das helle Licht

die Luft, die die Massen voneinander loslöst, mit dem historischen Gegenstand zu versöhnen, scheint uns der künstlerischen Ungezwungenheit zu entbehren. Schöpferische Archäologie, mit all der Verstandesschärfe und technischen Meisterschaft des 20. Jahrhunderts betrieben — mag sie auch vielen imponieren, so fehlt ihr doch der Herzschlag des Optimismus, der Grundton der Persönlichkeit, der uns das ästhetische Lustgefühl, Kunstgenuss genannt, erzeugt. Die Studien Janssen's, die mit ausgestellt sind, zeigen, welch brillantes Können in solche Riesenunternehmungen wie die Marburger Wandgemälde gesteckt wird. Aber an gesundem Können fehlte es auch einem Konrad Lessing, einem Emanuel Leutze nicht, die vor 60 Jahren den Realismus in die Geschichtsmalerei trugen. Die Technik, d. h. eine gewisse Handwerklichkeit, die zwar nie in der Virtuosität ihren Selbstzweck, aber in der Durchdringung des Werkes mit der Psyche des inneren Erlebnisses in der Regel nur eine sekundäre Aufgabe zu suchen scheint, macht sich in dem künstlerischen Schaffen des Niederrheinländers deutlich bemerkbar. Hier fehlt alles, was wir im weiteren Sinne Phantasiekunst nennen: Symbolismus, Neu-Idealismus sind fast unbekannte Begriffe. Der »Homer am kastalischen Quell« von Alexander Frenz ist ein charakteristisches Beispiel für die Nüchternheit, mit der man dort solche Stoffe behandelt. Das Genre, das einst von hier aus die Welt beherrschte, hat jetzt gänzlich abgewirtschaftet: Fagerlin, Salentin, Öhmichen gelten heute als Epigonen. Wirklich frisches Lebensblut verrät es nur in Th. Funck's »Bei der Witwe Prins«. Die Schlachtenmalerei, die einst Bleibtreu hier beherrschte, hat in Th. Rocholl einen hochbegabten Vertreter. Die frischesten Ansätze finden sich im Porträt und vor allem in der Landschaft. Walter Petersen und W. Schneider-Didam bringen ein paar ausgezeichnete Bildnisse. Eugen Kampf findet für die herbstliche Melancholie der Abendstunden in der Tiefebene stets feine und persönliche Töne, E. Nikutowski versteht es, bei leise romantischen Motiven stets natürlich und lebensvoll zu bleiben. Aus der Überfülle der Namen seien W. Fritzel, H. Heimes und Adolf Lins hervorgehoben. Ganz entzückend ist ein kleines Pastell von Alfred Sohn-Rethel »Schlafendes Kind«. Unter den älteren Grössen ist vielleicht Gregor von Bochmann allein jung geblieben. Sein Kabinett zeigt seine vornehme, reife Kunst in der lebensvollsten Einseitigkeit. Bei Ed. von Gebhardt's jüngster Schöpfung »Christus auf dem Meere« wirkt die Kühle des Tones merkwürdig stillos. Aber was von seinen früheren Arbeiten da ist, z. B. »Die Jünger von Emmaus«, lässt uns doch dieses wahrhaft deutschnationalen Meisters von Herzen froh werden.

Düsseldorf, die Gastgeberin, durfte solch breitere Betrachtung diesmal beanspruchen. Grosses haben wir in ihrem eigenen Heim nicht erlebt. Ihrer Kunst Ehrlichkeit und Fleiss abzusprechen wäre ebenso ungerecht, wie es als ein hohles Kompliment gelten müsste, wollte man ihr eine führende Stellung im deutschen Kunstleben heute noch einräumen. Dass sie den Anschluss an das, was unsere Zeit bewegt, mit aller Kraft sucht und in mancher Beziehung auch schon gefunden hat, kann nicht für den Mangel einer kräftigen eigenen Physiognomie entschädigen. Gegenüber dem in seiner verflachten Renaissance recht ausdruckslosen Kunstpalast erhebt sich der wuchtige Riesenbau, der Krupp's Geschütze birgt. Vielleicht sehen die Rheinländer selbst ein, dass nicht im Reiche der Göttin Ars, sondern hier die starken Wurzeln ihrer Kraft liegen.

Der Gang durch die Säle des übrigen Deutschland bietet zu ausgiebigeren Betrachtungen keinen Anlass. Es sind meist alte Bekannte, die uns da begegnen; die Produktion des letzten Lustrums in zum Teil sehr charakteristischer Auswahl macht die Wanderung hier zu einer Art beschaulichen Genusses, dessen ruhige Entwickelung selten durch eine auffallende neue Erscheinung gestört wird. Aber halt: im Saale der Dresdner Sascha Schneider's Oktaptychon: »Um die Wahrheit« zwingt uns zum Verweilen. Es war der Clou der Ausstellung, bis es durch den »Beethoven« in den Schatten gestellt wurde. Ein merkwürdiges Bild, oder vielmehr ein Beieinander von zehn merkwürdigen Bildern, die alle durch die grelle Farbe, die starre statuarische Haltung der Figuren und den lebhaft einfarbigen Hintergrund zwischen monumentalem und dekorativem Wesen zu schwanken scheinen. Der Titel an sich verspricht weit mehr, als das Werk hält; aber wir können vielleicht froh sein, dass die Phantasie des Künstlers sich nicht noch enger hat von den philosophischen Reflexionen die Hände binden lassen. Die Priester, Richter, Könige und Bajaderen, Neger und Sklaven, die sich um das goldene Buddhabild der Wahrheit gruppieren, sind von einer gewissen Grösse der Erscheinung, die sich vor allem auf die mustergültige Zeichnung gründet. Eine Lösung der Aufgabe im rein malerischen Sinne, wie sie in Klinger's »Christus im Olymp« gegeben ist, wird hier kaum angestrebt. Als idealistisches Tendenzwerk ist Schneider's kolossale Arbeit jedenfalls originell und wertvoll. Georg Lührig steht in seinem Gemälde »Jugend und Alter« nun endlich auf dem Boden eines ganz eigenen Stiles, den er sich in harter Arbeit erkämpfte. Kühl's virtuose Interieurs und ein an Feinmalerei alles Dagewesene überbietendes Genrebildnis von R. Müller machen den Dresdner Saal des weiteren noch zu einem der anziehendsten der Ausstellung.

Die Einteilung des gesamten Materials nach lokalen Gruppen ist ein durch das Alter geheiligtes Ausstellungsprinzip. So viel Gutes es vom kunsterzieherischen und -geschichtlichen Standpunkt auch hat, so würde man durch eine unbefangene Gruppierung nach rein künstlerischen Gesichtspunkten gewiss auch praktisch manche Erfolge erzielen. Vor allem würde man jene stillen Seitenkabinen ausmerzen, in den irgend ein kleinerer Kunstort, z. B. Königsberg oder Frankfurt heute seine bescheidenen Schätze denen darzubieten pflegt, die Zeit oder Energie genug besitzen, die Irrfahrt aus den Hauptsälen in die einsamen Nebenräume anzutreten. Die in Düsseldorf im ganzen nicht sehr

geschickte Aufstellung weist eine ganze Reihe solcher berüchtigter Dependancen auf. In den Sälen z. B. der Münchner Secession häufen sich die »Schlager«, während dort ein paar natürlich weniger starke, aber doch lebensfrische Triebe verzweifelt gegen das Milieu der Weltvergessenheit ankämpfen. Noch eine Nörgelei: der sogenannte Ehrenhof mit seinem Durcheinander von Gross- und Kleinplastik ist ein Begriff, den moderne Ausstellungen schon längst aus ihrem Lexikon verbannt haben. In Düsseldorf vermittelt er keine tiefen künstlerischen Eindrücke, sondern allein den luftigeren Verkehr zwischen den Sälen, entspricht also keinesfalls seinem stolzen Namen. Von dem Grossen Saal, der eine Art Tribuna sein möchte, schwiege man lieber ganz: hoch oben an den von Renaissancepilastern gegliederten Wänden Janssen's Historienstücke, das schlechte Porträt des Kronprinzen, Kruse'sche Büsten, ein paar gute Bilder von Zügel und Vinnen und anderen, als Gegengewicht mehrere krass dilettantische Blumenstücke von der Fürstin von Hohenzollern (!) — als Ruhepunkt in der Mitte eine Vitrine mit Tafelaufsätzen, drei bis vier Gartenstühle und ebensoviel biedere Familiensofas aus bunter Kameltasche: das ist das Ganze! Hoffentlich ist das jetzt seit der Ausstellung von Klinger's »Beethoven« anders geworden — sonst wehe dem Armen.

Noch ein paar Namen aus den Sälen von Wien, Berlin u. s. w., da sich ein eingehendes Referat ja verbietet. Die Wiener Secession brachte fast alles, was sie 1901 in München und Dresden hatte: Andri, Germela mit dem unendlich eleganten Damenporträt, Hampel mit einer breit und dekorativ gesehenen Eva, Klimt, Moll, Fr. W. Jäger mit einer feinen Vedute. Berlin sandte alle seine Führer beider Lager: Liebermann und Lepsius, Kallmorgen und Hugo Vogel, Leistikow, Slevogt, Corinth, Alberts, Brandenburg. Ulrich Hübner's wundervoll frisches »Warnemünde« sei extra vermerkt. Aus München kam viel Sehenswertes: vielleicht ist der Saal der Secession der reichste und persönlichste der ganzen Ausstellung. Uhde, Zügel, Herterich, von Bartels, Hoch, Schramm-Zittau, Oppler, Stuck; dann die Leute der Scholle; W. Georgi, Erler, Jank sind schon eines ernsteren Studiums wert. Die Künstlergenossenschaft fällt, wie in Wien, daneben sehr ab. Karlsruhe konnte natürlich sein Bestes diesmal nicht aus der Heimat lassen. Dennoch sind Biese, Conz, Schönleber, Kampmann, Weishaupt, vor allem der herrliche H. von Volkmann hier auf ihrer vollen Höhe. Von den kleineren Centren brauchen Stuttgart mit Kalckreuth, Haug und Carlos Grethe, Weimar mit Olde und Königsberg, jetzt mit Jernberg und Dettmann, sich vor den grossen Schwestern ja nicht zu verstecken.

Eine recht matte Limonade serviert die Plastik. Die Düsseldorfer Buscher und Janssen bringen ganz tüchtige Arbeiten, die alle einen merkwürdigen Mangel innerer Grösse aufweisen. Coubilliers Graf Adolf von Berg ist wenigstens lebendig und wirksam in der Silhouette; Gr. von Bochmann's des jüngeren niederländische Genrescenen vertragen den grossen Massstab nicht. Von Dresden und Berlin kamen bekannte Werke; Gaul's Tiere werden immer charakteristischer und grosszügiger. Die Medaillen des Wieners Pawlik gehören zum Feinsten, was ich auf diesem Gebiet seit langem angetroffen habe.

Bliebe also, wenn wir uns die im ganzen mächtig konservative Abteilung Baukunst und die in vielem anziehende, aber fast ausser Sehweite gerückte »Fünfte Ausstellung des Verbandes deutscher Illustratoren« schenken, nur noch die angewandte Kunst. Hier haben die Wiener das grosse Wort: Secession und Hagenbund gaben ihren Sälen eine Ausstattung in den grazilen, farbig raffiniert behandelten Formen, die in teilweise kostbarstem Material die Sinne zwar schnell gefangen nehmen, sich ihnen aber kaum einprägen. Leopold Bauer's Theezimmer mit einer Wandverkleidung aus irisierenden Kobaltgläsern, Möbeln aus Korallen- und Palisanderholz mit mattgrauem Bezug sucht seinen Reiz in der Betonung dessen, was der normale Mensch als Ausstattung eines Theezimmers — *nicht* erwartet. Eine verblüffende Plumpheit und eine überfeine Anmut kämpfen im Wiener Kunstgewerbe noch um die Herrschaft; »was deutsch und echt, wüsst keiner mehr«, befänden wir uns nicht in einer deutschnationalen Kunstausstellung. Van de Velde's Zimmer lässt besonders als farbige Komposition unbefriedigt; dagegen sind seine Schmucksachen zum Teil von grösster Schönheit. Die Münchner Werkstätten bringen wie immer unter manchem Manierierten auch viel Feines und Persönliches.

Die ganze Fülle der Gesichte hier im engen Raum zu schildern, war unmöglich. Der Katalog zählt fast 2400 Nummern, und auch die kunsthistorische Abteilung will gesehen sein. Darum verzeihe man den banalen Seufzer: Weniger wäre mehr gewesen! Aber wir sind versichert, dass das nunmehr doch offenkundige Ausbleiben des grossen Erfolges, den nicht nur die Düsseldorfer von dieser Kunstausstellung erhofften, diese nicht abschrecken wird, den Wettlauf auch noch zum zweiten Male wieder aufzunehmen. Mag sein, dass vielleicht in einem Jahrzehnt die freundliche Industriestadt am Rhein, bei geschulterer Technik des Ausstellens, die deutsche Kunst als untadelhaft hochgesinnte Wirtin in würdiger Tagung bei sich zu Gaste sieht.

ERICH HAENEL.

DER EINSTURZ DES CAMPANILE

Durch alle Zeitungen der Welt sind die Einzelheiten des über Venedig hereingebrochenen Unglückes so verbreitet worden, dass wir an dieser Stelle unseren Lesern kaum etwas Neues mitzuteilen haben. Immerhin werden die nachfolgenden Schilderungen unseres venetianischen Korrespondenten gegenüber mancherlei unsicheren Zeitungsnachrichten ihren Wert behalten. Er meldet uns:

Am 12. Juli zeigten sich Risse auf der Seite der Loggietta, vom ersten Fensterchen ausgehend bis zum vierten. Die Aufsichtsbehörde der Nationalmonumente setzte Glasstreifen ein, um die Fortschritte in der Erweiterung der Risse feststellen zu können. Am Sonntag den 13. waren diese Glasstreifen zerbrochen. Der grosse Riss war bis zum siebenten Fenster nach oben fortgeschritten. Am

Nachmittag wurden weitere Untersuchungen angestellt, die Bauverwaltung war genötigt, den gefährlichen Zustand des Turmes zuzugeben, verbot das Läuten und den allabendlichen Kanonenschuss (er wurde trotzdem abgefeuert). Am Abend spielte die Musik auf der Piazzetta. Nachdem dies eine Stunde gewährt hatte, wurde aus Rücksicht auf die Gefahr die Musik Schweigen gemacht, aber die Piazzetta nicht geräumt. Am Morgen des 14. jedoch wurde in weitem Umkreise eine Barriere um den Turm geführt und endlich die Zugänge zur Piazzetta vom Molo aus geschlossen.

Aus dem immer weiter gewordenen Risse fielen bereits einige Backsteine herab, als noch Bedienstete und Schutzmänner den Turm umgaben. Um 9 Uhr 50 Minuten jedoch gelang es ihnen zu entfliehen, als eben der Engel hoch oben sich neigte, die Wände des Turmes sich öffneten und die ganze gewaltige Masse in sich selbst zusammenstürzte, alles in eine furchtbare Staubwolke hüllend. Als solche sich verzogen, war von dem altehrwürdigen Campanile di San Marco nichts übrig geblieben als eine etwa 12 Meter hohe Schuttpyramide mit den oben aufliegenden Glocken. Der Engel war gegen das Portal der Markuskirche geschleudert worden, gewaltige Steinmassen gegen das südliche Ende der Kirche, wo jedoch die Sprechersäule dem ersten Anpralle weichend, weiteres Unglück für San Marco verhütete. Das zunächststehende Gebäude, die Libreria di San Marco (Sansovino's herrlicher Bau) wurde an der Ecke stark beschädigt und klafft in seiner ganzen gegen den Turm gerichteten Schmalseite vollkommen offen. Bis jetzt hält noch ein Teil des Frieses an der rechten Ecke Stand. Man blickt in den offenen Saal hinein, dessen Decke jedenfalls stärker gelitten haben wird, als bis jetzt festgestellt werden kann. Ans Wunderbare grenzt es, dass bei dem entsetzlichen Unglück kein Menschenleben zu beklagen ist und dass ausser der Bibliothek keins der umstehenden Gebäude gelitten hat. Der Einsturz erfolgte vollkommen nach innen, ohne Neigung des Turmes.

Die Baubehörde im Dogenpalaste »R. Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti« wurde durch Ministerialdekret ihres Amtes enthoben. Ebenso die Verwaltung der Markuskirche aufgelöst und der dortige Architekt Saccardo entfernt und ein königlicher Kommissar eingesetzt. So sind die zwei Persönlichkeiten, welche unter sich in beständigem Hader, von der Künstlerschaft stets der gefährlichsten Nachlässigkeitssünden beschuldigt, unschädlich gemacht. Leider zu spät. Kein Mensch, selbst die klerikalen Parteigänger können ihnen nicht verzeihen, dass sie nicht wenigstens alles zu Rettende vor dem Einsturze des Turmes entfernen liessen, was so leicht gewesen wäre! Der Wiederaufbau des Campanile ist als gesichert zu betrachten. Die zu diesem Zwecke gezeichneten Gelder belaufen sich bis heute auf die Summe von 1300000 Lire.

Wenn ich Venetianer wäre, würde ich dem »Berliner Tageblatt« jede Berechtigung absprechen, an der Fähigkeit italienischer oder venetianischer Architekten für den Wiederaufbau zu zweifeln, oder gar, in fast beleidigender Weise für Italien, die Berliner Architekten mit Nennung der Namen als einzig Befähigte hierzu vorzuschieben.

Der von mir in zahlreichen früheren Berichten genannte alte Baumeister Vendrasco (Wiederaufrichtung der zwei Säulen auf der Piazzetta), auf dessen jahrelange Warnungen man nicht hören wollte, ist nun glänzend gerechtfertigt. Der Minister hat momentan Venedig verlassen. Die Aufräumungsarbeiten auf der Unglücksstätte werden durch Bosio, der in Deutschland auch gekannt ist, weiter gefördert. Die Bibliothek ist jetzt so gestützt, dass weiteres Unglück nicht zu fürchten ist. Vendrasco meint, dass mit einem Aufwande von drei Millionen und im Zeitraum von fünf Jahren der Turm errichtet werden könnte. Es ist sicher, dass der Wiederaufbau an derselben Stelle und genau in derselben Form erfolgen muss.

Mit den Aufräumungsarbeiten geht es rasch vorwärts. Die Verbindung zwischen der Piazza und Piazzetta ist hergestellt. Zwei der Bronzestatuen sind zum Teil beschädigt unter den Trümmern entdeckt worden. Die vielen Reste der Loggetta, die im Hofe des Dogenpalastes geborgen, sind in entsetzlichem Zustande. Stark beschädigt, aber in allen Teilen geborgen die Attica. Die grösste Glocke »la marangona« unbeschädigt, fast unbeschädigt das Bronzethürchen der Loggetta.

Venedig, 29. Juli 1902. *A. Wolf.*

* * *

Es bliebe hier nur noch die Bemerkung anzuknüpfen, dass einige Stimmen in Deutschland die Forderung ausgesprochen haben, man sollte den Turm nicht unverändert wieder aufbauen, sondern einen neuen Turm nach unserem heutigen Geschmacke ohne Rücksicht auf das früher Vorhandene als Denkmal unserer Zeit hinstellen. Begründet wird diese Meinung damit, dass auch frühere Kunstepochen immer so gebaut hätten »wie ihnen der Schnabel gewachsen wäre«. Wir glauben aber nicht, dass es viele Menschen giebt, die etwas derartiges Kraft ihres ursprünglichen Gefühles aussprechen können, sondern meinen, dass sich in einem solchen Vorschlage eine geradezu krampfhafte Modernitätssucht malgré lui kundgiebt. Das Natürliche scheint uns zu sein, dass der Markusturm, bei dessen Wiederaufbau man nicht auf Mutmassungen angewiesen ist, sondern sich auf absolute Gewissheit stützen kann und der überdies ein höchst einfaches Bauwerk war, genau so wieder hingestellt wird, wie er dastand, oder ganz fortbleibt. Diese Ansicht haben wir auch von ausgezeichneten Kunstverständigen aussprechen hören.

BÜCHERSCHAU

Album ausgewählter Gegenstände der kunstindustriellen Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses. Herausgegeben von *Julius von Schlosser*. Fünfzig Tafeln in Lichtdruck und drei Tafeln in farbiger Radierung und Heliogravure. Wien, Verlag von Anton Schroll & Co. 1901.

Aus dem reichen Schatze der Wiener Sammlungen ist im »Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses« vieles veröffentlicht worden, in wissenschaftlichem Geist und fast stets in grösserem historischen Zusammenhang. In leichterer Art, als diese ausgezeichnete, aber etwas schwerfällige Publikation es gestattet, ist bisher nicht allzu viel abgebildet worden. Die Gemälde sind allerdings in guten und wohlfeilen Photogrammen zu haben, aber Reproduktionen der Bildwerke und der kunstreichen Stücke aller Art, die im Erdgeschoss des kaiserlichen Museums vereinigt sind, suchte man häufig vergeblich. Mit Abbildungen von Skulpturen steht es ja allenthalben — abgesehen von Italien — noch recht übel. Den fünf Bänden, die seit 1895 erschienen, die wichtigsten Waffen, antiken Skulpturen, Arbeiten der Goldschmiede und die Medaillen des Hauses Österreich in guten Lichtdrucken zugänglich gemacht haben, schliesst sich nun ein prächtiger sechster Band an, der viele Wünsche der Kunstfreunde und Forscher erfüllt.

Der Inhalt dieses Albums bietet mehr, als der Titel verspricht. Der katalogartige, aber, wo es nötig scheint, in die Breite und stets in die Tiefe gehende Text bringt mit musterhafter Genauigkeit alle erwünschten Angaben über die Herkunft und über die Technik der abgebildeten

Stücke. Alle Fragen in Hinsicht auf die Meister und die Entstehungszeit der Arbeiten werden mit sorgfältiger Berücksichtigung der Litteratur, mit Bescheidenheit und Zuverlässigkeit erwogen. Die Wahl der abgebildeten Gegenstände zeugt von Geschmack und kommt vorurteilslos und weitherzig vielen Interessen entgegen. Jedes aufgenommene Stück ist als historisches Monument oder als Kunstwerk hohen Ranges durchaus würdig, abgebildet zu werden. Freilich konnte der Herausgeber aus dem Vollen schöpfen.

Diese »kunstindustrielle Sammlung« — ein schlechter Name, der an moderne Maschinenarbeit denken lässt — ist eine »Kunstkammer« im Sinne des 17. Jahrhunderts; sie enthält Bildwerke, weltliches Prunkgerät, kunstvolle Arbeiten aller Art und Bestimmung. Abgebildet sind namentlich, den heute lebhaft betriebenen Studien zu Nutz, die Skulpturen der italienischen Renaissance, wie das herrliche Madonnenrelief des *Antonio Rossellino*, die dem *Laurana* zugeschriebene Büste — diese Bestimmung wird hier und gleichzeitig von seiten mehrerer französischer Kunstforscher bestritten — und viele Bronzestatuetten. Die Bemühungen, die Bronzebildnerei des 15. und 16. Jahrhunderts zu verstehen, das reiche uns erhaltene Material zu gliedern, begegnen den grössten Schwierigkeiten, weil allzu wenige sichere Ausgangspunkte in Werken, deren Meister bekannt sind, dem Suchenden sich darbieten. Die Wiener Sammlung, die von einem Nimbus umgeben ist infolge der ausserordentlichen Provenienzverhältnisse, besitzt ein voll bezeichnetes Werk des *Giovanni da Bologna*, ein Exemplar der überaus häufig vorkommenden badenden Venus. Dieser Guss ist in der Werkstatt des Meisters ausgeführt worden im Gegensatz zu den vielen jüngeren Güssen und verdient aufs genaueste, auf Ciselierung und Patinierung hin studiert zu werden. Noch wichtiger ist die kleine Gruppe des Bellerophon, der den Pegasus bändigt, jene Bronze mit der merkwürdigen Inschrift: *»expresit me Bertholdus conflavit Hadrianus«*, ein Werk, das den Ermittelungen Bode's und Fabriczy's die sichere Grundlage geboten hat. Diese beiden Stücke sind vortrefflich abgebildet, wie auch eine längere Reihe von Statuetten, bei deren Katalogisierung auch der kenntnisreiche Herausgeber über eine ziemlich unbestimmte Datierung nicht herauskommt. Bei der Lokalisierung schon beginnen Schwierigkeiten, die nach dem Stande unserer Kenntnisse unüberwindlich scheinen.

Von den köstlichen Werken in Edelmatall sind hier wenige Spezimina publiziert, da aus dem überreichen Wiener Schatz schon Ilg in dem 1895 herausgegebenen Album viele Arbeiten dieser Gruppe zugänglich gemacht hat.

Unter dem abgebildeten deutschen Bildwerke steht die Vanitasdarstellung am höchsten, die unvergleichliche kleine in Holz geschnitzte und bemalte Gruppe dreier mit den Rücken gegeneinander gekehrter Figuren. In den österreichischen Alpen entstanden, wie von Schlosser vermutet, ist diese Schnitzerei gewiss nicht, sondern in Franken, und ich zweifle nicht, dass sie ein Meisterwerk des *Tilman Riemenschneider* ist.

Die Lichtdrucke sind fast ohne Ausnahme vortrefflich. Die Zugaben der leicht gefärbten Radierung von Steininger und der von Woernle farbig retouchierten Heliogravüre — die Laurana-Büste und das Werk Riemenschneider's werden durch diese modernen Künste geehrt und herausgehoben — sind geschmackvoll, aber etwas kokett und nicht gerade stilgerecht. *Friedländer.*

Jonas Cohn, *Allgemeine Ästhetik.* Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1901.

Die Zeiten sind vorüber, da man aus Abneigung gegen alle spekulative Forschung mit souveräner Verachtung auf die philosophische Ästhetik als einen überwundenen Standpunkt herabblickte. Die Zeichen mehren sich, dass ästhetische Betrachtungen nicht nur praktischer, sondern auch philosophisch-theoretischer Natur wieder in den Vordergrund des Interesses treten, und dass auch in den Kreisen der Kunsthistoriker die Unentbehrlichkeit der ästhetischen Disziplin eingesehen wird. Und nicht von der Wissenschaft allein, auch vom praktischen Leben wird sie gefordert. Die augenblickliche Kunstlage nötigt jeden, der in Sachen der Kunst mitreden will, sich Klarheit über den rechten ästhetischen Standpunkt zu verschaffen und sich die Mittel zu erwerben, diesen anderen Standpunkten gegenüber zu vertreten. Unsere Kunstdebatten bedürfen, um nicht im Sande zu verlaufen, sondern fruchtbringend zu werden, eines soliden, wissenschaftlich durchgebildeten ästhetischen Unterbaues. Diesem Zwecke will das vorliegende Buch dienen, das, systematisch-philosophischen Charakters sich nicht nur an die Ästhetiker von Fach, sondern zugleich an die Kunstkritiker und Kunsthistoriker wendet und auch dem Künstler nützen will, »der aus der Verwirrung des landläufigen Kunstgeredes zu theoretischer Klarheit herausstrebt«. Und es verdient in der That allseitige Beachtung, auch in den Kreisen der kunstgeniessenden Laien, denn mit wissenschaftlicher Strenge verbindet es eine grosse Klarheit und Frische des Ausdrucks. Auf der Basis Kant'scher Anschauungen stehend und erfüllt von Schiller'schem Geiste vertritt der Verfasser, der mit seinen Anschauungen zugleich deren historischen Hintergrund zeichnet, hier die Brücken schlagend, die ihn mit anderen ästhetischen Forschern verbinden, dort die ihn von diesen trennenden Elemente aufdeckend, eine ausgesprochen ideale Richtung. Dabei hütet er sich aber, den Boden der Wirklichkeit unter den Füssen zu verlieren, »den kühnen Versuchen metaphysischer Ästhetiker zu folgen« und zu einem auf rein deduktivem Wege gewonnenen System zu gelangen. Ihm kommt es, nachdem er sich mit den Psychologen, Soziologen und Kunsthistorikern, welche zu Unrecht die Ästhetik für sich beanspruchen, auseinandergesetzt hat, darauf an, diese als Wertwissenschaft genau und scharf gegen die anderen Geistesgebiete abzugrenzen, hierauf den Inhalt des so abgegrenzten Gebietes festzustellen und schliesslich die Bedeutung des Schönen und der Kunst im Zusammenhange unseres Seins und Wirkens zu begründen. Dabei bestimmt er das Ästhetische als eine durch unmittelbares Erlebnis gewonnene Anschauung von intensivem Wert und Forderungscharakter, wobei das Wort intensiv im Gegensatz zu konsekutiv gebraucht und so die Wertschätzung als eine von praktischen Interessen losgelöste gekennzeichnet wird. Dieser Punkt ist vortrefflich behandelt, während die schwierige Frage, wie der Forderungscharakter des ästhetischen Wertes, d. h. sein Anspruch auf allgemeine Anerkennung zu erweisen ist, der Lösung nicht näher gebracht ist. Hier verlaufen die Erörterungen im Sande. — Reich an vortrefflichen Gedanken und Erörterungen ist besonders der zweite Teil, der in geistvoller und scharfsinniger Weise das Ästhetische als Synthese von Ausdruck und Gestaltung aufzeigt, wobei unter Ausdruck die Entäusserung eines Lebensgefühles zu verstehen und die Gestaltung als die Verwirklichung bestimmter Formprinzipien aufzufassen ist. So nimmt Verfasser zwischen den Inhalts- und Formästhetikern die rechte Mitte ein und meidet deren Einseitigkeiten. Bemerkenswert sind seine Auseinandersetzungen mit den Vertretern der Nachahmungstheorie, wobei das an so vielen vortrefflichen Beobachtungen reiche Werk Lange's vom Wesen der Kunst, weil erst später erschienen, noch keine Berücksichtigung finden konnte und nur dessen kleine Schrift von der bewussten Selbsttäuschung dem Verfasser vorlag. Mit Recht wird darauf hingewiesen,

wie erkenntnistheoretische Gründe die Nachahmungstheorie ablehnten, die von ihren Vertretern nur durch gewaltsame Umbiegung des Begriffes Nachahmung aufrecht erhalten würde. Dabei ist es von Interesse zu beobachten, in wie vielen Einzelanschauungen er sich mit Lange begegnet. So in dem Satze: »Die Künstler haben uns erst gelehrt, die Welt als eine schöne zu sehen. Unsere ästhetische Naturanschauung ist ohne die Kunst so wenig denkbar, wie unser gewöhnliches Denken ohne die Wissenschaft (vergl. Lange, Band II, Kapitel über das Naturschöne).

Im dritten Teil kommt es dem Verfasser darauf an, die besondere Aufgabe, welche dem Ästhetischen im Vergleich zum Logischen und Ethischen zufällt, festzustellen und zu zeigen, dass während alles Erkennen und Handeln nur als ein Streben nach dem Ideal anzusehen sei, das Schöne seiner Form nach ein Symbol des Ideals ist. »Hier erst steht, wie mir scheint, die gebräuchliche Auffassung des Ästhetischen als eines Sinnbildes an ihrer Stelle. Nicht für sich betrachtet ist das Schöne Symbol, auch nicht als Symbol des Sittlichen darf es angesehen werden. Wohl aber ist es für den Menschen Symbol des Ideals, sobald sein Geist das Ideal erstrebt und seine Unerreichbarkeit fühlt.« Hierin liegt ein Widerspruch, den zu lösen Sache des Glaubens ist. Damit ist das Verhältnis des Ästhetischen zur Religion gekennzeichnet. Es weht uns Höhenluft aus dem Buche an. Giebt es auch keine Theorie der einzelnen Künste, so hat sein Verfasser, und das giebt seinem Buche, besonders dem zweiten Teil, seinen Wert, aus der Fülle künstlerischen Lebens und Erlebens geschöpft und aus ihm seine in die hohen Regionen spekulativen Denkens gehobenen Anschauungen gewonnen. *–r–*

NEKROLOGE

Friedrich Schlie, der Direktor des Grossherzoglichen Museums in Schwerin, ist am 21. Juli in Kissingen einem Schlaganfall erlegen. Ein Fachgenosse wird in der nächsten Nummer zu dem Lebenswerke des geschätzten Gelehrten das Wort ergreifen.

Todesfälle. In Düsseldorf verstarb am 15. Juli, 74 Jahre alt, der Landschaftsmaler *Georg Oenschow;* er war 1868 in Rostock geboren, erhielt seine Ausbildung in Düsseldorf, wo er dann seinen dauernden Wohnsitz nahm. Er malte Landschaften meist aus den Gebirgsländern. — In Leipzig ist der 1838 zu Amsterdam geborene Maler *James Marshall* gestorben. Zu seinen bekannteren Schöpfungen gehört »Die Entstehung von Tartini's Teufelssonate« in der Schackgalerie und das in der Nationalgalerie befindliche Bildnis Genelli's dem er auch im Leben nahe stand. — Schliesslich ist noch ein dritter Todesfall zu verzeichnen, nämlich der des Malers *Ernst Kielwein* in Stuttgart, der als Schilderer des Schwarzwaldes sich in seiner Heimat einen Namen gemacht hatte. Er ist nur 38 Jahre alt geworden.

München. Der kürzlich hier gestorbene Maler *Emil Lugo* war einer jener Künstler, die den grossen Ausstellungen fernblieben und darum kaum dem Namen nach in der Öffentlichkeit bekannt werden. Eine feine, stille Natur, die mit Dichteraugen in die Welt sah, und den Stoff, den sie einmal aufnahm, mit aller Kraft einer seelischen Eigenthätigkeit verarbeitete. Ein Altersgenosse von Thoma ähnelt er ihm in der Tiefe der Empfindung, die seine Gestaltung gerade deutscher Landschaftsmotive offenbart. Überlegen war er ihm als Könner; die Art, wie er mit den Mitteln einer selbstgeschaffenen Technik die Tieftonigkeit seiner Bilder zu steigern wusste, erinnert vielfach direkt an Böcklin's malerischen Stil. Als Schüler von Schirmer in Karlsruhe konnte er sich auch eines ähnlichen Entwickelungsganges wie dieser rühmen. Verschiedentlich begegnen wir in seinen Gemälden dem mittelalterlichen Freiburg. Seit 1888 lebte er in München: ein starkes und vornehmes Talent, das seinen Weg mit bewundernswerter Ruhe und Energie verfolgte. In der Berliner Nationalgalerie, in Karlsruhe u. s. w. werden seine Werke sein Andenken erhalten. *H.*

Markus Antokolski, über dessen Thätigkeit die »Zeitschrift für bildende Kunst« im IV. Jahrgang d. N. F., S. 99 ff. eine ausführliche Charakteristik gegeben hat, ist am 14. Juli in Homburg vor der Höhe gestorben. Er wurde im Jahre 1843 in Wilna geboren, war Mitglied der Kaiserlichen Kunstakademie in St. Petersburg und korrespondierendes Mitglied der Kunstakademie in Paris.

PERSONALIEN

Wilhelm Kreis, wohlbekannt als Schöpfer der Bismarcksäulen, des Ehrensaals in der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1901 und der Repräsentationsmaler der sächsischen Abteilung in Turin 1902, ist als Lehrer für Raumkunst an die Königliche Kunstgewerbeschule zu Dresden berufen worden.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

In dem sächsischen Städtchen **Oschatz** wurden etwa 500 Jahre alte *Wandgemälde* in der ehemaligen Elisabethkapelle des Archidiakonats gefunden. Es sind Apostelfiguren, eine Marienanbetung und ein kniender Stifter, vermutlich der Domherr Homut, der um 1400 lebte.

WETTBEWERBE

München. In der engeren Konkurrenz um das Wittelsbacher Brunnendenkmal in *Zweibrücken* hat der Bildhauer *August Drumm* den ersten Preis erhalten. Die Ausführung ist ihm damit, bei klarerer Durchbildung der plastischen Teile und mit der Bedingung, ein Reliefporträt der Prinzregenten noch hinzuzufügen, gleichfalls zugesprochen. Drumm's Entwurf verwendet in geschickter Weise die Niveauunterschiede auf dem dreieckigen Platz vor dem alten Schloss, dem jetzigen Justizgebäude, durch eine breite, mit wuchtigen, annähernd barocken Formen arbeitende Anlage, die sich mit zwei Seitentreppen, Balustraden und anderem um eine mächtige, erhöhte Schale gruppiert. Besonders originell ist weder die architektonische Grundidee noch die Durchführung im einzelnen; die Disposition der beiden Seitengruppen, die der Hauptansicht von der wichtigsten Verkehrsstrecke aus ihre Rückseite präsentieren, scheint besonders unglücklich. Unter den übrigen Arbeiten kann nur der verständige, aber kühle Entwurf von *Dasio* und *Thiersch* auf einiges Interesse rechnen.

Für **Reichenhall** wurde zur gleichen Zeit der zweite Wettbewerb um ein gleiches Monument dahin entschieden, dass man des Bildhauers *Karl Killer* Entwurf »für die Ausführung weiter in Betracht ziehen wolle«, wenn er 1. das Brunnenbecken um so und so viel erweitere und erhöhe, 2. die Säule um so und so viel niedriger halte und 3. an ihrem unteren Teil »entsprechend« verstärke u. s. w. Wir zweifeln, ob Killer's Entwurf, eine mit kleinen Reliefeln bedeckte, über einem achteckigen romanischen Becken aufsteigende Säule, deren Spitze eine Art Wappenherold trägt, durch diese zweite, so gründliche Umarbeitung wesentlich gewinnen kann. Schon jetzt steht er an künstlerischer Reife und Selbständigkeit weit hinter der reizvollen und eigenartigen Arbeit *Ignatius Taschner's* zurück. Hier ragt aus einem gedrungenen Rundbecken ein schwerer Mittelpfeiler auf, oben schlingen vier feingebildete Mädchengestalten einen Reigentanz, indem sie auf hoch erhobenen

Armen einen mächtigen goldenen Kranz tragen. Die dekorativen Teile, z. B. die Reiher an der Brunnenwandung, die wasserspeienden Frösche sind von jener humorvollen Grazie, die uns so oft in Taschner's Schöpfungen entzückt. Das Ganze, in seinem wohlberechneten Zusammenklang von Stein und Bronze, erhebt sich erfreulich über die in Bayern stets bedenklich retrospektiv gefärbte Monotonie unserer monumentalen Produktion. Nun wird es den Weg alles Ateliergerümpels gehen. Reichenhall aber kann sich freuen, ein echtes Exempel von der Freiheit künstlerischen Schaffens für seinen Rathausplatz zu erhalten. *H.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Brügge. Über die Ausstellung altniederländischer Malerei in Brügge, welche mehr als 400 Gemälde umfasst, plant der Sekretär der Veranstaltung, Herr *C. Tulpinck*, eine reich illustrierte Publikation. Es war ein glücklicher Gedanke, eine grössere Anzahl dieser »Primitiven« zusammen zu führen, um Anhaltspunkte zur Lösung wichtiger kunsthistorischer Fragen zu gewinnen. Der grossen Energie des Komitees ist zu danken, dass man das zerstreute Licht, das von den einzelnen Tafeln ausgeht, hier wie in einen Brennpunkt sammeln kann, und durch stetige Vergleichung verwandter Darstellungen die charakteristischen Merkmale viel rascher und deutlicher zu sondern und herauszuheben vermag, als dies auf den Kreuz- und Querzügen einer Studienreise möglich ist. Der allgemeine summarische Katalog umfasst bereits gegen 400 Nummern, es strömen aber noch immer Kunstwerke hinzu. Die Leitung der Ausstellung ist auch besorgt gewesen, ein von Herrn *James Weale* verfasstes beschreibendes Verzeichnis der Gemälde zu veröffentlichen, dessen erster Teil bis Nr. 170 gehend in der Ausstellung erhältlich ist. Für diejenigen Besucher, die mit den einzelnen Meistern der Schule weniger vertraut sind, hat Herr *A. J. Wauters* eine nach Gruppen geordnete Übersicht gegeben, die das Verhältnis der Hauptmeister klar legt und die Fülle der Erscheinungen ordnet. Ohne einen solchen Leitfaden wird es für unbewanderte Besucher der Ausstellung schwierig sein, die einzelnen Merkwürdigkeiten so miteinander zu verknüpfen, dass ein tieferes Interesse wachgerufen wird. Wir erfahren aus dieser Übersicht, dass man sich — leider vergeblich — bemüht hat, den Genter Altar wieder einmal zusammen zu führen. Wer da weiss, wie difficil die alten Holztafelbilder sich gegen Bewegungen und Wechsel der Temperatur, des Feuchtigkeitsgehalts der Luft u. s. w. verhalten, wird die Bedenken der Verwaltungen, die dem Vorhaben entgegen standen, zu würdigen wissen. Vierzehn Museen, drei Hospitäler, zehn Kirchen und eine grosse Zahl Privatsammlungen haben bei dieser Leihausstellung ihre Schätze preisgegeben; unter den Privatsammlern zählt man sechs deutsche, die des Herzogs von Anhalt, des Fürsten Radziwill, des Barons Oppenheim, des Geheimrats Kauffmann, des Konsuls Weber, die Sammlung Hainauer; zwölf englische Sammlungen, vier österreichische, acht französische und drei belgische haben Beiträge gespendet. Unter den Bildern vermisst man etwas schmerzlich den Mérodealtar des Meisters von Flémalle, der ebenso wie der antike Diskuswerfer im Palazzo Lanzelotti leider den Augen der wissenschaftlichen Welt entzogen wird. Inmitten der schimmernden Versammlung strahlt das Licht Van Eyck's nur um so lebhafter. Geradezu glänzend ist die reiche Zahl von Memlings, wohl gegen dreissig Stück, der wie seine Vorbilder Van Eyck und Rogier sich in grösstem und kleinstem Format mit gleicher Meisterschaft bewegt. Sehr anziehend sind auch die ausdrucksvollen Tafeln Gerard Davids, dessen lebendige Anmut neben der etwas trockenen Vortragsweise des Dirck Bouts offenbar wird. Über die Werke, welche Rogier, David, H. van der Goes, Mabuse, Mostaert zuzuteilen sind, wird an der Hand der nebeneinander gestellten Proben manches wichtige Detail zu gewinnen sein. Die anonymen Meister vom Tode Mariä, der weiblichen Halbfiguren, von Oultremont und andere erscheinen mit mehreren Bildern und heischen aufs neue Enträtselung. Neben einigen frappanten Porträts des Quinten Massys findet man phantastische Werke des tollen Hieronymus Bosch, einige derbe, aber feinfarbige Bilder des älteren Breughel und endlich einen ganzen Saal mit Gemälden von P. Pourbus. Auch M. Broederlam, Gerard v. d. Meire, Lancelot Blondeel, Marinus van Romerswaele und andere Spezialitäten treten in diesen gediegenen Variété grundsolider Meister auf, die uns ihre Zeit und Denkungsweise als scharfe sichere Gegenwart empfinden lassen. Angesichts einer so glänzenden Versammlung schmucker Meisterleistungen wird der Betrachter bei wechselndem Genusse ein lebhaftes Gefühl der Dankbarkeit nicht nur gegen die Veranstalter, sondern auch gegen die hochherzigen Sammlungsvorstände und Kunstfreunde hegen, weil diese es über sich vermocht haben, sich auf längere Zeit von ihrem Besitz zu trennen und sie den Fährlichkeiten einer Ausstellungsfahrt auszusetzen. Wir hoffen später noch über die Ergebnisse der Ausstellung berichten zu können.

Das Budget der Modernen Galerie in Wien, über die wir schon mehrfach berichtet haben, wird dem österreichischen Landtage wie folgt vorgeschlagen: 60000 Kr. zahlt jährlich der Staat, 30000 Kr. die Gemeinde Wien und 20000 Kr. das Land Niederösterreich. Aus diesen Beträgen sollen die Ankäufe gedeckt werden, bei denen die verschiedenen Künstlergruppen verhältnismässig berücksichtigt werden sollen, also jede staatliche Approbation einer Richtung zu vermeiden ist. Der Direktor wird vom Staat ernannt, dem ein Kuratorium zur Seite steht. Ankaufsvorschläge macht der Direktor oder jedes Mitglied des Kuratoriums.

VOM KUNSTMARKT

In London wurde neulich **Benjamin Constant's Nachlass** versteigert. Der Erfolg war überraschend gering. Für 119 Stücke sind im ganzen kaum mehr als 40000 M. gelöst worden. Die grossen Bilder gingen durchschnittlich mit 1000 bis 1500 M. weg, die Skizzen und Studien mit 30 bis 900 Mark.

Londoner Auktionspreise. Bei Christie: Porträt einer sitzenden alten Frau mit gekreuzten Händen, Brustbild, 31 Zoll zu 26 Zoll von Rembrandt brachte 118250 M. Ferner erzielten: Velazquez, Der Traubenverkäufer 53750; Turner, Dunstanborough Castle 17630; ein Porträt Eduard's VI., in schwarzem Kleid und Hut, 34400; Van Dyck's Waller der Dichter 17200; Thomas Howard, Earl of Arundel und sein Enkel 10320; Madonna, das Jesuskind nährend, frühe flämische Schule, 18705; Herzog von Buckingham, Holbein zugeschrieben, 11610; Boilly, Kinder in einem Wagen, von einem Hund gezogen 7310 M.

VERMISCHTES

Morgan im Berliner Museum. Der Simson unter den Kunstsammlern hat kürzlich Berlin besucht und ist dabei, einer Einladung des Direktors der Gemäldegalerie folgend, auch im alten Museum gewesen. Irgend eine boshafte und unwahre Zwischenbemerkung, die über diesen Vorfall in der »Zukunft« zu lesen stand, hat zu einer berichtigenden Äusserung des Direktors Bode geführt, und bei dieser Gelegenheit erfährt man, dass der Berliner

Sammlung zugleich mit der Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums (also hoffentlich 1904) Bereicherungen allerersten Ranges durch hochherzige Kunstfreunde bevorstehen. Doch kann noch nichts Näheres verraten werden.

Die Hochschule der Königlichen Akademie der Künste in Berlin bezieht in diesen Tagen ihr neues Heim in Charlottenburg. Das alte Unter den Linden hat ihr gerade zwei Jahrhunderte zur Wohnung gedient. 1695 bekam Nehring den Auftrag, das ursprüngliche Stallgebäude durch Aufsetzen eines Stockwerkes zu erweitern. In diesem Hause wurden dann die Kunstakademie und die bald darauf gestiftete Akademie der Wissenschaften untergebracht. Als aber 1713 Friedrich Wilhelm I. den Thron bestieg, erkaltete die königliche Sonne, die bis dahin das Blühen der Akademie begünstigt hatte, gänzlich: um ihr eigenes Heim zu behalten, mussten die Mitglieder der Akademie aus eigenen Mitteln bei der erfolgenden Mietsversteigerung das Haus meistbietend vermieten und zwar, dem heutigen Begriffe drollig genug, für — fünfzig Thaler jährlich. 1743 brannte dann das Haus nieder und das jetzige Gebäude wurde 1749 von Baumann aufgebaut; so nüchtern es ist, so wird doch sein demnächstiges Verschwinden eine besonders grosse Lücke in das Bild von Berlin, wie es uns allen vertraut ist, reissen. Der altersgraue Kasten mit der berühmten Uhr gehört zu den hauptsächlichsten Inventarstücken in den lokalen Kindererinnerungen jedes Berliners.

Secession in Stuttgart. Aus der Württembergischen Kunstgenossenschaft sind verschiedene Künstler, darunter sehr bekannte Namen, mit Graf Kalckreuth an der Spitze ausgetreten; die Gründe scheinen nur lokales Interesse zu haben.

Inhalt: Deutschnationale Kunstausstellung Düsseldorf. Von E. Haenel. — Der Einsturz des Campanile. Von A. Wolf. — Schlosser, Album des Allerhöchsten Kaiserhauses; Cohn, Allgemeine Ästhetik. — Schlie †; Genschow †, Marshall †; Kielwein †; Hugo †; Antokolski †. — Kreis an Dresdner Kunstgewerbeschule berufen. — Funde in Oschatz. — Wettbewerbe um Brunnendenkmal in Zweibrücken und Reichenhall. — Ausstellung altniederländischer Malerei in Brügge; Moderne Galerie in Wien. — Versteigerung Benjamin Constant; Londoner Auktionspreise. — Morgan im Berliner Museum; Umzug der Berliner Akademie; Secession in Stuttgart. — Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 33. 11. September.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE GEMÄLDE-AUSSTELLUNG IN WORMS 1902

In Worms, wo die mittelalterlichen Bauten und Rietschel's Lutherdenkmal einen steten Anziehungspunkt für das Reisepublikum bilden, hat das Verlangen nach Kunst lange geschwiegen. Erst die Erfolge, die kleinere, vor wenigen Jahren hier veranstaltete Gemäldeausstellungen aufzuweisen hatten, deren Ruf jedoch die lokalen Grenzen nicht zu überschreiten vermochte, und vor allem die Anregungen, die der jetzige Geheime Oberbaurat Hofmann in seinen monumentalen Brücken- und Schulenbauten hinterlassen hat, weckten den Trieb zu einer allgemeinen Kunstpflege in der altberühmten Nibelungenstadt. »Im Sinne der Erziehung des Volkes zur Kunst« lautete die Devise, unter welcher der Aufruf zur Beschickung der Ausstellung an Künstler und Private erging. Der leitende Gedanke dabei war der, einen entwickelungsgeschichtlichen Überblick über das Werden der Kunst von ihren alten Schulen bis zu den Werken der Gegenwart zu geben. Dieser Plan liess sich leider nicht durchführen, dennoch werden die Gemälde der alten deutschen und niederländischen Schulen, die in zum Teil hervorragenden Stücken vertreten sind, das Interesse für das Unternehmen erhöhen. Dabei sollte zugleich oder besonders der breiten Volksschicht ein Bild von dem Besten gegeben werden, was die moderne Kunst in ihren verschiedenen Erscheinungen gegenwärtig hervorgebracht hat. Es konnte daher nur eine verhältnismässig kleine Zahl von Künstlern zur Beschickung der Ausstellung eingeladen werden. Trotzdem kamen die Anmeldungen der Künstler so reichlich, dass die Sorge um den Raum, in dem die Kunstwerke untergebracht werden sollten, keine geringe war. In den Sälen des Zivilkasinos wurden schliesslich durch Kojeneinbauten die nötigen Flächen gewonnen und für die Ausstattung des Lokals nahm man sich die Karlsruher Ausstellung zum Vorbild, die ja schon in Bezug auf die Art, wie man die einzelnen Stücke unterbrachte, ein Kunstwerk genannt werden kann. Da an dieser Stelle mehr eine Charakterisierung der Ausstellung als eine Kritik der einzelnen Werke gegeben sein soll, sei nur das hervorragendste des Vorhandenen genannt. Und so wären denn von den *alten deutschen* Werken eine Madonna auf Goldgrund in einem Kranz von anbetenden und musizierenden Engeln, ein Werk der *Kölner Domschule*, ferner zwei Madonnenbilder des *Anton Woensam* († 1541), Werke von *H. Holbein d. j.*, *Chr. Amberger*, *A. Elsheimer* zu erwähnen. Von *niederländischen Meistern* sind besonders erwähnenswert ein Josef im Gefängnis von *Lucas van Leyden*, eine farbenprächtige Madonna von *P. P. Rubens*, Werke von *A. v. Dyck*, *D. Teniers*. Die Haarlemer Schule ist vertreten in *Frans Hals*, *J. M. Molenaer*, *Ruisdael* und *Terborch* und die Leydener durch eine prächtige Maaslandschaft von *J. van Goijen*. Von neueren Meistern treffen wir zwei Werke von *Anselm Feuerbach* »Hamlet« und »Amazonen auf der Wolfsjagd«, beide aus der ersten (voritalienischen) Schaffensepoche dieses Meisters. Von älteren Düsseldorfern seien *B. Vautier* und *Ludwig Knaus* genannt. *Arnold Böcklin* ist mit sieben Werken vertreten, mit »Sieh, es lacht die Au«, »Klio«, einem jugendlichen Selbstporträt, »Vestalin«, »Parkidyll« und mit zwei Oelskizzen zur Venus Anadyomene. Von *Thoma* sind ausser Algraphien acht grosse Oelbilder und ein interessantes Aquarell, eine Flucht der heiligen Familie ausgestellt, von *Leibl* fünf Stücke, darunter das berühmte »In der Kirche«.

J. M. Molenaer. Beim Frühstück
Besitzer Freiherr C. W. von Heyl zu Herrnsheim

Digitized by Google

Auch Werke von *Joh. Sperl* fehlen nicht, und von den grossen Künstlerpersönlichkeiten unserer Zeit sind sonst noch *Max Klinger* (vier Stücke), *Franz Stuck* (drei Stücke), *F. v. Lenbach* (vierzehn Stücke — Ölbilder und Pastelle), *F. v. Uhde, Menzel, Passini, F. A. v. Kaulbach, Leistikow, Slevogt, Max Liebermann* zu nennen. Von *Josef Sattler* sind 58 Federzeichnungen zur Geschichte der Stadt Worms ausgestellt, und der Darmstädter *Ludwig Habich* ist mit zehn Bronzen vertreten, die fast alle im Privatbesitz des Grossherzogs Ernst Ludwig von Hessen sind, und bei denen fast in jeder einzelnen der auf das Monumentale gerichtete Zug in der Kunst dieses jungen Bildhauers zum Ausdruck kommt. Von den Schulen halten die süddeutschen den norddeutschen weitaus das Übergewicht. Da ist an erster Stelle *München* zu nennen, das in seinem farbentiefen *L. Adam Kunz*, in dem Gebirgsmaler *Fritz Rabending*, mit *Hubert von Heyden* in seinen vortrefflichen Geflügelstücken, in dem etwas sentimentalen, stets weichen *Walter Firle*, dem flotten Aquarellisten *Hans von Bartels* und vielen anderen zu Worte kommt. Von den *Karlsruhern* ist in erster Linie der in seiner gewaltigen und grossen Naturauffassung hervorragende *Ludwig Dill* zu nennen. Aber auch die seit langem geschätzten *Ferd. Keller* und *Edmund Kanoldt* sind vertreten. Desgleichen der farbenreiche Landschafts- und Küstenmaler *Gustav Schönleber*, der flotte Porträtist *Otto Propheter* und der liebenswürdige, weiche *Kaspar Ritter*. Von den Mitgliedern der *„Freien Vereinigung Darmstädter Künstler"* sei zuerst *Karl Küstner*, der erste Landschafter Hessens, genannt. *Ludwig von Hofmann* und *Hans Christiansen* fehlen nicht mit ihren nach der dekorativen Kunst hinneigenden Werken, und *Fritz Bader* hat eine Anzahl seiner weichen Aquarelle geschickt. Aufsehen erregen die Rötelzeichnungen eines in München und Paris gebildeten, leider zu früh verstorbenen Wormser Malers *Heinz Heim. Otto Reiniger*-Stuttgart hat seine bekannte und vortreffliche grosse Sommerlandschaft ausgestellt. In *Mannheim, Mainz, Frankfurt, Dresden, Berlin, Düsseldorf* ansässige Künstler fehlen nicht, und schliesslich ist die, eine behagliche Breite der Darstellung pflegende *Worpsweder Schule* in *Fritz Mackensen, Fritz Overbeck* und *Otto Modersohn* vertreten. — Dass gelegentlich dieser Ausstellung zwei hervorragende, noch unbekannte Werke ans Tageslicht befördert wurden, ist ganz besonders erfreulich. Und zwar ist es eine 57×43 cm grosse *Böcklin'sche* Ölskizze zur *Venus Anadyomene* und ein *„Beim Frühstück"* benanntes 127×105 cm grosses Ölbild von *J. M. Molenaer* (1600—1668), das wir in einer Abbildung hier wiedergeben. Das auf dem Teller vorn rechts liegende Messer trägt die Zeichnung I. MR. Anno 1629. Das Bild zeigt, wie viele der von Frans Hals beeinflussten der Haarlemer Schule, einen flotten Soldaten, der unter scherzhaften Gesprächen damit beschäftigt ist, sich mit einem Stück von der ihm dargebotenen Speise zu versehen. Ein übermütiger Jüngling giesst der Wirtin die letzten Tropfen aus einem Weinglas auf den Kopf, und der auf der rechten Bildseite stehende junge Offizier schaut mit sichtlichem Wohlbehagen in das Glas, in das er in grossem Bogen den Wein aus einer hocherhobenen Metallkanne giesst. Charakteristisch und porträtscharf zugleich, wie die Züge dieses letztgenannten, sind die des älteren Offiziers und besonders der aus dem Bilde herauslachenden bedienenden weiblichen Gestalt. Meisterhaft ist die Farbenbehandlung, die in warmen Tönen Fleisch, Speisen, Kleiderstoffe, Wein und Gläser schildert. Das Werk befindet sich im Besitze des Freiherrn C. W. von Heyl zu Herrnsheim.

LUDWIG WEBER.

BÜCHERSCHAU

Altfränkische Bilder. Illustrierter kunsthistorischer Kalender. VIII. Jahrgang, 1902. Würzburg, Stürtz (Preis 1 Mark).

Dass der »altfränkische Kalender« bereits im achten Lebensjahre steht, und dass er eine Reihe jüngerer Geschwister in Thüringen, Hessen, Brandenburg neben sich aufwachsen sieht, zeugt für die Gesundheit und Lebensfähigkeit dieses »illustrierten kunstgeschichtlichen Kalenders«. Der Jahrgang 1902 bringt neben Ansichten der Schlösser Alzenau und Schwarzenberg architektonische Details vom Deutschordenshaus in Münnerbach, den Wittelsbacher Hof in Würzburg, das Dettelsbacher Rathaus, Skulpturen, wie die zwei Magdalenenreliefs von Tilmann Riemenschneider aus der Pfarrkirche zu Münnerstadt, den interessanten hl. Sebastian der Pfarrkirche zu Amorbach von einem sonst unbekannten Barockmeister J. Keilwerth († 1788), Hochaltäre, Portale und Kanzeln fränkischer Kirchen. Gegen die früheren Jahrgänge steht der jetzige in keiner Weise zurück. So bleibt nur der Wunsch, das hübsche Unternehmen möge sich in Zukunft noch besser entwickeln, besonders in Hinsicht auf die Illustrationstechnik. Detailreiche Objekte, wie die Dettelbacher Kanzel, müssten doch wohl etwas grösser reproduziert werden, damit sie einen kunsterziehlichen Einfluss haben können. Durch Einschränkung oder kleineren Satz des Textes wäre dafür leicht Raum zu schaffen.

M. Sch.

Dresdens Umgebung in Landschaftsbildern. Der Verein für Geschichte Dresdens, der unter der geschickten Leitung seines ersten Vorsitzenden, des Ratsarchivars Professor Dr. *Otto Richter*, rasch kräftig herangewachsen ist, hat in den letzten zehn Jahren seines Bestehens sechs Bilderwerke unter seine Mitglieder verteilt, von denen mehrere, wie zum Beispiel die »Dresdner Strassenansichten 1678«, die »Canalettomappe« und die »Erinnerungen aus dem alten Dresden« nicht bloss grosses ortsgeschichtliches Interesse haben, sondern auch dem Kunsthistoriker Anlass zu allerhand nützlichen Betrachtungen und Vergleichen gewähren. In besonders hohem Grade ist dies bei der jüngsten dieser Veröffentlichungen der Fall, die deshalb auch die Aufmerksamkeit weiter Kreise zu erregen verdient. Sie betitelt sich: *Dresdens Umgebung in Landschaftsbildern aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts. 40 Lichtdruckblätter nach Handzeichnungen und Radierungen von Hammer, Jentzsch, Richter, Wizani, Zingg* und anderen, herausgegeben von *Otto Richter*. Veröffentlichung des Vereins für Geschichte Dresdens. Dresden, Lichtdruck von Römmler & Jonas, 1902 (Querfolio). Wie schon aus den im Titel angeführten Namen der Künstler, die diese Blätter gezeichet, radiert und mit Sepia ausgeführt haben, hervorgeht, erhalten wir in dieser Mappe eine ganze Folge landschaftlicher Arbeiten aus derjenigen alten Dresdner Malerschule, unter deren Einflüssen *Ludwig Richter* aufgewachsen ist, und die ihn, trotzdem dass er sich weit über sie erhoben hat, doch so mächtig bestimmt hat, dass er sich nie ganz von ihr frei machen konnte. Ihr Begründer war der aus der Schweiz stammende, in Paris unter *Wille* zum Radierer ausgebildete und als Professor der Dresdner Akademie im Jahre 1816 verstorbene *Adrian Zingg*, dem Ludwig Richter seinen Vornamen Adrian verdankt, da sein Vater Carl August seinen Lehrer Zingg zum Pathen seines Sohnes ausersehen hatte. Ludwig Richter hat in seinen »Lebenserinnerungen« bewegliche Klage darüber geführt, dass er als Schüler seines Vaters, wie alle Zinggianer, gezwungen worden sei, sich der toten Manier dieses Künstlers anzuschliessen. Er empfand den ganzen »Wust von Regeln und stereotypen Formen und Formeln«, auf den er eingeschult werden sollte, als einen lästigen

Zwang, unter dem »ein lebendiges Naturgefühl, die wahre, einfache Anschauung und Auffassung sich gar nicht regen, wenigstens nicht zum Ausdruck kommen konnte«. Betrachtet man die in der angeführten Mappe wieder ans Licht gezogenen landschaftlichen Darstellungen, so wird man die schulmässige Auffassung der Natur nicht verkennen können und namentlich in der Behandlung des Baumschlages die von Ludwig Richter besonders gerügte »gezackete Eichenmanier« und die »gerundete Lindenmanier« als Manier störend empfinden. Im ganzen aber wird man zugeben müssen, dass die Sache nicht so schlimm war, als sie nach Richter's Worten erscheinen könnte. Die meisten der hier vertretenen Zinggschüler haben es zu einer grossen Fertigkeit im Tuschen und in der Behandlung der Sepia gebracht und erwiesen sich als tüchtige Arbeiter auf dem Gebiet ihrer Spezialkunst. In erster Linie gilt das von den von *Zingg* selbst herrührenden Blättern, die sämtlich mit einem entschiedenen Gefühl für die Romantik der Dresdner Gegend gemacht sind und grosses Geschick für die Komposition zeigen. Ein Blatt, wie die Darstellung der »Keppmühle bei Hosternitz« mit dem rauschenden Wasserfall und den drohenden Gewitterwolken am Himmel hat auch heute noch seine Reize und wirkt trotz der deutlich sichtbaren Manier kräftiger und anregender, als die Aquarelle so mancher modernen Landschafter, welche sich einbilden, der Natur ganz unbefangen gegenüber zu stehen. Allerdings kann man mit Sicherheit Zingg selbst nicht als Urheber dieser und der anderen Blätter, die seinen Namen tragen, preisen. Erzählt doch Ludwig Richter, dass sein Vater nicht allein Kupferplatten für Zingg gestochen, sondern auch die grossen Sepiazeichnungen, welche dieser alljährlich auf die Kunstausstellung gab, komponiert und bis auf das letzte Tüpfel vollständig ausgeführt habe, während Zingg dann ganz naiv seinen Namen darunter gesetzt habe. Es sei dies, fährt er fort, auch gar kein Geheimnis gewesen und Zingg's akademische Kollegen hätten diese Blätter seine »Ausstellungsarbeit, von Richter gezeichnet«, genannt. Nach den Proben, welche die Mappe enthält, möchten wir jedoch nicht mit Ludwig Richter seinen Vater, sondern *Johann Friedrich Wizani* oder Witzani († 1835) für den tüchtigsten Schüler Zingg's halten. Er gehört zu den Künstlern, die mit Unrecht von der Kunstgeschichte vergessen und leider auch in der allgemeinen deutschen Biographie übersehen worden sind. Er war kurze Zeit an der Meissner Porzellanmanufaktur thätig und entwickelte nach seiner Rückkehr nach Dresden als Landschaftsmaler eine ungewöhnliche Fruchtbarkeit. Verschiedene Folgen von landschaftlichen Schilderungen aus der näheren und weiteren Umgebung Dresdens bis hinein in das benachbarte nördliche Böhmen, die von der Rittner'schen Kunsthandlung in Dresden herausgegeben wurden, bezeugen noch heute, was er zu leisten vermochte. Von Wizani rührt auch das unseres Erachtens nach künstlerisch am höchsten stehende Blatt der Richter'schen Mappe her. Es stellt »den Blick in den Plauenschen Grund vom ‚Kanapee' (seit 1854 Begerburg) auf der Döltzschener Höhe« dar und ist beinahe von jeder Manier frei. Doch wird man zugeben müssen, dass die Kunst des Malers hier durch die Schönheit und den pittoresken Reiz des Vorwurfs wesentlich unterstützt worden ist, und dass Wizani in Fällen, bei denen das Motiv weniger günstig war, wie zum Beispiel bei der »Aussicht vom Lincke'schen Bade« auch einmal recht steif und ledern werden konnte. Auch sein vorzeitig durch Selbstmord aus dem Leben geschiedener Bruder *Carl August Wizani* († 1816) ist mit einer kolorierten Radierung des Schlosses Weesenstein in der Mappe vertreten. Unter den noch nicht genannten Künstlern verdienen noch der Professor *Christian Gottlob Hammer* († 1864) und der Hoftheatermaler *Johann Gottfried Jentzsch* († 1826) hervorgehoben zu werden. Im lokalgeschichtlichen und kunsthistorischen Interesse ist es zu bedauern, dass die Blätter bis auf wenige Ausnahmen nicht datiert sind. Die Lichtdrucke von Römmler & Jonas entsprechen allen billigen Ansprüchen.

H. A. Lier.

Henri Hymans hat eine neue kunstwissenschaftliche Arbeit vollendet, die Gent und Tournai behandelt und in Seemann's Sammlung »Berühmte Kunststätten« soeben erschienen ist. Auch die Illustration dieses Bandes ist besonders bemerkenswert, weil sämtliche Aufnahmen eigens für das Buch nach des Verfassers Angaben gemacht sind und vielerlei anderwärts noch nicht Abgebildetes bringen. (Preis kart. M. 4.—.) In den nächsten Monaten bringt die Sammlung noch Pisa (P. Schubring), Bologna (L. Weber), Strassburg (F. Leitschuh) und Danzig (A. Lindner).

Gustav Pauli. *Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte.* Strassburg, J. H. Heitz 1901. Heft 33 der Studien zur Deutschen Kunstgeschichte. 8°. mit 36 Tafeln. 35 M.

Die Erfahrung, dass die dicksten Bücher oft den dünnsten Inhalt haben, erfüllt den Rezensenten leicht mit Misstrauen gegen umfangreiche litterarische Publikationen, zu dem sich der Ärger über die ihm zugemutete Mühe gesellt. Ich kann nicht leugnen, auch mir hat der Gedanke, dass die Kleinmeister des deutschen Kupferstiches etwa der Reihe nach in so voluminöser Weise wissenschaftlich »erledigt« werden könnten, wie es Hans Sebald Beham in diesem 522 Seiten starken Kataloge von Pauli widerfährt, einen gelinden Schrecken eingejagt, zumal bereits das Vorwort Nachträge in Aussicht stellt. Aber es wäre ungerecht, das dickleibige Buch etwa mit dem bekannten sauersüssen Lobwort: Denkmal deutschen Gelehrtenfleisses in die Ecke zu schieben. Es ist vielmehr — ganz abgesehen von der quantitativen Kraftleistung — ein gutes und nützliches Nachschlagewerk, wie deren in unseren Tagen leider nur allzuwenige gearbeitet werden. Einen solchen Katalog seinem materiellen Inhalt nach kritisieren, seine zahllosen Angaben auf ihre Richtigkeit prüfen zu wollen, könnte nur jemandem in den Sinn kommen, der die gleiche Aufgabe seit Jahren mit gleicher Gewissenhaftigkeit und Passion verfolgt und bearbeitet hat. Jeder andere wird sich mit Stichproben begnügen müssen. Soweit ich Gelegenheit fand, Einzelheiten an dem im Berliner Kupferstichkabinett vorhandenen Material zu kontrollieren, habe ich keinen Grund zur Beanstandung entdeckt, es sei denn, dass von den etwa 45 Holzschnitten, die der Verfasser neben sechs Kupferstichen und Radierungen (meist Unica) Beham neu zuschreibt, einige sich finden, deren Authentizität mir zweifelhaft erscheint. So vermag ich z. B. in der detaillierten Zeichnung des bekannten Dürer zugeschriebenen Christuskopfes (B. app. 26) nicht die Hand Beham's zu erkennen, der in seinen Holzschnitten wunderlicherweise sich fast immer flott und skizzenhaft giebt. Das Zeugnis Hauer's, der die Zeichnung zu diesem Holzstock Beham beimisst, wiegt die schweren stilistischen Bedenken nicht auf. Auch der H. Wolfgang (Pauli 902) und die beiden Darstellungen des Hieronymus (Pauli 893, 894), sowie der bärtige Alte (Passavant III., p. 11. 22 A.), die Pauli ebenfalls der Frühzeit Beham's zuschreibt, überzeugen nicht auf den ersten Blick. Indes wird jeder, der keine positiven Anhaltspunkte fixieren kann, sich bei solchen subjektiven Zweifeln bescheiden müssen, die vielleicht nur einer unzulänglichen Übung des Blickes entspringen. Dass irrtümliche Zuschreibungen, z. B. B. 20, 147, 299, P. 260, 267—269 und zahlreiche Angaben bei Nagler und Wessely ausgemerzt bezw. korrigiert werden, wird allgemeine Zustimmung finden.

Was aber an Pauli's Katalog Anlass zu allgemeinen methodologischen Fragen giebt, sind nicht sowohl die Spitzfindigkeiten der Stilkritik, bei denen der Streit zwischen Autorität und Allgemeinheit kaum jemals zum Austrag gebracht werden wird, als vielmehr die Zweckmässigkeit seiner Einrichtung, über die man sich ohne Erhitzung des Gemüts verständigen kann. War die genaue Beschreibung eines jeden Blattes unumgänglich, die den Umfang des Buches so stark anschwellen liess? Pauli antwortet darauf, dass ihn die Absicht geleitet habe, alle bisher gedruckten Verzeichnisse entbehrlich zu machen. So sehr diese Begründung theoretisch einleuchtet, so schwer ist sie für die Praxis zu verteidigen. Wird das Buch voraussichtlich von Sammlern benutzt werden, denen Bartsch's Peintre-graveur durchaus unerreichbar ist? Geben die älteren Beschreibungen nicht genügenden Anhalt für die Identifizierung einzelner Blätter? Ist die Bequemlichkeit, in einem Bande alles zu finden, was man über einen Stich oder Holzschnitt des Meisters weiss, nicht dadurch etwas teuer erkauft, dass man bei dem Einkauf des Buches auch das mitbezahlen muss, was man schon wusste oder gar sieht? Gern dagegen gestehe ich Pauli die Zweckmässigkeit einer neuen Numerierung der Blätter zu, deren Gefahren durch die nach Seidlitz' Vorbild angelegte Konkordanz der vorhandenen Verzeichnisse einigermassen gemildert werden.

Die genaue Beschreibung der Abdrucksgattungen — bei Beham eine besonders diffizile Aufgabe — wird sicherlich vielen willkommen sein, zumal auf diesem Gebiet besonders Aumüller recht gewissenlos verfahren ist. Schwerer schon lässt sich die Anzeige der »Fundorte«, selbst in der von Pauli geübten Beschränkung, rechtfertigen. Wer gegen die Angaben eines wissenschaftlichen Autors überhaupt Misstrauen hegt, wird sich auch durch die Mitteilung des Beweismaterials kaum überzeugen lassen, da dieses ja auch nur gedruckt vor ihm steht. Die Fälle aber, in denen ein — man muss schon sagen — spleeniger Sammler, eine Reise unternimmt, um den Etat eines Stiches von Beham festzustellen, dürften sich zählen lassen. Hat die Wissenschaft ein Interesse an diesen Dingen? Dass wissenschaftliche Akribie von Sammlerspleen und Kunsthändlerspekulation verschieden ist, beweist Pauli am besten durch seine Restriktion der zum Teil ganz willkürlichen Etatsunterscheidungen, die bei Beham-Blättern neuerdings nur zu sehr im Schwange waren. Aber auch die Auktionspreise sollten aus wissenschaftlichen Katalogen ein für allemal verschwinden, zumal sie selbst für die kunsthändlerische Praxis durchaus illusorisch sind. Die auf diesen Teil der Arbeit gewandte Mühe muss direkt als vergeudet gelten. Zur Illustration der volkswirtschaftlichen Bedeutung des Kunsthandels ist ein so fragmentarisches Material kaum der Rede wert, — Händler, Sammler und Museumsleiter aber wissen nur zu gut, was von Auktionspreisen zu halten ist. Doch damit genug der Bedenken, die bei einer minder gewissenhaften Arbeit sicherlich niemals zur Aussprache gekommen wären. Ist doch oft das Zuviel eines Buches noch lehrreicher als sein Kern.

L. K.

NEKROLOGE

In Düsseldorf starb am 1. August der 1822 in Hannover geborene, durch seine trefflichen Tierbilder und illustrierten zoologischen Werke bekannte Künstler **Ludwig Beckmann.**

K. Thewalt in Köln, einer der erfolgreichsten Sammler von Werken des deutschen Mittelalters und der Renaissance, ist anfangs August gestorben.

In München verstarb am 3. August im Alter von kaum 40 Jahren der Maler **Otto Keitel.** Er ist 1862 zu Braunschweig geboren, studierte in Düsseldorf, Weimar, Karlsruhe und München, wo er sich schliesslich niederliess. Sein Sondergebiet war die Tiermalerei, die er auch mit der Radiernadel eifrig übte, wie er denn überhaupt als Radierer noch mehr wie als Maler bekannt geworden ist.

Im **Haag** ist am 4. August der 73 Jahre alte Landschaftsmaler *Taco Mesdag* gestorben, bekannt durch seine Heidelandschaften. Er war ein Bruder des Seemalers H. W. Mesdag und hat sich, wie dieser, um die Haager Künstlergenossenschaft »Pulchri Studio«, deren Fiskus er war, sehr verdient gemacht.

James Tissot, der durch seinen Bildercyklus zum Leben Christi geradezu weltberühmt geworden ist, starb anfangs August in Paris. Er war 1836 in Nantes geboren, studierte bei Ingres und Flandrin und wandte sich bald ganz der religiösen Malerei zu. Er ging nach Palästina und beobachtete dort die heiligen Orte mit peinlichster Genauigkeit. Als Frucht dieser Studien entstand dann sein »Leben Christi«, eine Folge von mehr als 300 Aquarellen und Zeichnungen; blättert man sie durch, so muss man den Fleiss des Künstlers bestaunen, kann aber das Gefühl einer gewissen Trockenheit nicht los werden. Übrigens hat der Künstler nebenher auch gelegentlich elegante moderne Porträts gemalt.

In Paris starb der durch seine Bilder aus dem Leben der hohen Geistlichkeit bekannte Maler **Georges Vibert.**

Heinrich Siemiradzki, derzeit wohl der berühmteste polnische Maler, ist im Alter von 59 Jahren auf seinem Gute Strzalkow in russ. Polen am 23. August gestorben. Er war am 15. Nov. 1843 in Piecznlegi (Gouv. Charkow) als Sohn eines wohlhabenden Gutsbesitzers geboren, erhielt seine Ausbildung in Petersburg und Deutschland und ging dann nach Rom. Seit er 1876 »Die Fackeln des Nero« durch ganz Europa zur Ausstellung brachte, war sein Ruhm mit einem Schlage begründet. Dem Tone, den er in diesem Bilde angeschlagen hat, ist er dann weiter treu geblieben: Grosse dekorative Massen, schwelgerische, antiquarisch genaue Darstellung der alten Welt, glühende südliche Landschaft, schöne nackte Frauengestalten und ein gewisser Zug zum Wollüstigen. »Die Schwerttänzerin«, »Das Bad der Phryne«, »Das Weib oder die Vase« sind wohl in aller Gedächtnis.

PERSONALIEN

Die **grosse goldene Medaille** haben auf der diesjährigen Berliner Kunstausstellung der Maler Professor *Artur Kampf* in Berlin und der Bildhauer Professor *Wilhelm von Rümann* in München erhalten.

Hans von Volkmann, der treffliche Karlsruher Maler und Lithograph, hat den Professortitel erhalten.

In **Kassel** hat der Senior der hessischen Maler, *L. Katzenstein* seinen 80. Geburtstag gefeiert; er pflegt das historische Genre.

WETTBEWERBE

Eine heitere Aufgabe winkt den deutschen Bildhauern; der Stadtrat in **Altenburg** schreibt nämlich einen *Wettbewerb für einen Skatbrunnen* aus. Es sind drei Preise von zusammen 1000 Mark ausgesetzt.

Einen sehr bemerkenswerten **Wettbewerb** hat soeben der **akademische Rat zu Dresden** ausgeschrieben, nachdem der Landtag für diesen Zweck 20000 Mark ausgeworfen hat. Es handelt sich zunächst darum, den Bildhauern angesichts der schweren Zeiten zu Hilfe zu kommen. Dies geschieht aber in einer Weise, welche geeignet ist, sie zugleich künstlerisch in verschiedener Weise zu fördern. Die Hauptbestimmungen des Wettbewerbs sind folgende: Zur Teilnahme berechtigt sind einheimische, das heisst in Sachsen lebende oder staatsangehörige Künstler. Es sollen thunlichst *nur* solche *Künstler* berücksichtigt werden, die

durch ihr *Talent* Gewähr bieten, dass sie in ihrem künstlerischen Fortkommen dadurch gefördert werden und einer solchen Förderung bedürfen. Bei dem Wettbewerb kommen nur Bildwerke der *frei schaffenden Kunst* und zwar der Klein- und Kabinettsplastik *aus edlem und echtem Material* in Betracht: Statuen bis zur Lebensgrösse, Büsten, Statuetten, Reliefs, Plaketten, Denkmünzen, *künstlerisch ausgeführte Gebrauchsgegenstände* und dergleichen, nicht nur in Marmor, Bronze und Edelmetallen, sondern auch in Eisen, Elfenbein und Holz, gebranntem und glasiertem Thon, Porzellan, Wachs und dergleichen. In der Regel sind die Bildwerke in dem Material einzuliefern, welches der Künstler für die Ausführung in Aussicht genommen hat. Sollten jedoch dem Künstler hierdurch unverhältnismässig hohe Unkosten erwachsen, so darf er seine Arbeit in anderem Material (Gips) einreichen, aber derart hergerichtet, dass sie sich von der wirklichen Ausführung in echtem Material nicht oder doch nur wenig unterscheidet. Das Modell muss Originalgrösse haben und erkennen lassen, dass der Künstler *seine Arbeit für ein ganz bestimmtes Material gedacht* hat. Modelle in Thon sind deshalb ausgeschlossen. Bildwerke, welche zur *Vervielfältigung* (in Bronze- oder Zinnguss, Thon, Porzellan oder dergleichen) bestimmt sind, werden nur dann zugelassen, wenn noch keine Vervielfältigung in den Verkehr gelangt ist und der Künstler muss eine entsprechende Versicherung abgeben. Über eine etwaige Erwerbung des Vervielfältigungsrechtes wird bei einem Ankauf zugleich mit entschieden. Die Bildwerke sind *mit dem Namen der Urheber versehen* bis spätestens Montag den 1. Dezember mittags 12 Uhr in der Königlichen Kunstakademie zu Dresden abzuliefern.

Sicherlich ist selten ein sinnreicheres und zweckmässigeres Preisausschreiben erlassen worden. Die Bestimmung, dass jeder Künstler offen mit seinem Namen konkurrieren muss, bürgt dafür, dass die Preise nicht talentlosen Künstlern zufallen. Weiter werden die Künstler veranlasst, sich mit den verschiedensten Techniken zu befassen und dadurch ihr technisches Können zu erweitern. Das ist bekanntlich ein sehr schwacher Punkt in der Ausbildung unserer Bildhauer, die meist weiter nichts lernen, als in weichem Thon zu arbeiten, während ihnen die Bearbeitung des Steins, des Holzes und des Elfenbeins, der Erzguss, das Ciselieren, Treiben und Patinieren, das Bilden für Porzellan und dessen geeignetes Bemalen fremd bleiben. Alle solche Kenntnisse sollten dem jungen Künstler selbstverständlich schon in der Akademie übermittelt werden, aber wo geschieht das? Unsere hervorragendsten Künstler wie Max Klinger, Adolf Hildebrand, Robert Diez und andere haben allerdings längst die Notwendigkeit weitergehender technischer Durchbildung der Bildhauer erkannt und erfordert und sich selbst durch eigene Bearbeitung des Marmors, durch einlässliche Beschäftigung mit dem Giessen u. s. w. sich diejenigen Fähigkeiten erworben, die bei den Künstlern der Renaissance selbstverständlich waren. Aber der Allgemeinheit liegen diese Gedanken doch noch ferne. Das vorliegende Preisausschreiben giebt einen kräftigen Antrieb in der Richtung, die sächsischen Künstler technisch zu fördern. Aber auch die ästhetischen Forderungen sind nicht vergessen. Denn es ist Bedingung, dass die Künstler, die sich bewerben, ihr Werk für ein bestimmtes Material gedacht haben, dass sie sich klar geworden sind, welche andere Forderungen der Marmor, welche andere die Bronze an ein Bildwerk stellt, was gerade für Holz, was für Elfenbein, was für Porzellan geeignet ist u. s. w. Dieser Hinweis auf den Materialstil ist nichts weniger als überflüssig, und zwar leider nicht einmal für Künstler. Denn nicht selten liest man in Ausstellungskatalogen oder an Gipswerken: für Ausführung in Marmor *oder* Bronze bestimmt. Solcher Gedankenlosigkeit wird die Bestimmung, dass das Werk für ein bestimmtes Material gedacht sein muss, vorbeugen. Man darf hoffen, dass das Preisausschreiben auch der öffentlichen Kunst gute Dienste leisten werde. Denn nichts wäre verfehlter, als wenn dabei bloss Museumswerke herauskämen. Möchten die Künstler daran denken, dass es vor allem darauf ankommt, das Bedürfnis nach echter Kunst in weite Kreise zu tragen und dass das staatliche Preisausschreiben hierzu eine gute Handhabe bietet. Gedenktafeln für grosse Männer, die wirklich ihrem Zwecke entsprechen, — die gegenwärtigen sind meist unauffindbar, unleserlich, unkünstlerisch — Plaketten für gemeinnützig wirkende Vereine, Hochzeits- und Taufmedaillen, Ehrenplaketten oder Medaillen für Schüler, für Feuerwehrleute und andere, Nippesfiguren für Porzellan, Grabschmuck für Unbemittelte — all das sind Aufgaben öffentlicher Kunst, die dringend ihrer Lösung durch wirkliche Künstler bedürfen, und durch solche Lösungen könnte die künstlerische Kultur bedeutend gefördert werden. Möge das bedeutsame Preisausschreiben in dieser Hinsicht segensreich wirken. *-œ.*

München. Die Fassade des ältesten Teils der *Königlichen Residenz*, die jetzt durchgreifend renoviert wird, soll nach der Vollendung der Arbeiten mit dekorativen Fresken geschmückt werden. Ihren Schöpfer soll eine unter hiesigen Künstlern veranstaltete engere Konkurrenz ergeben. *H.*

DENKMÄLER

In **Berlin** ist soeben ein *Rolandbrunnen* von Professor Otto Lessing am Ende der Siegesallee enthüllt worden.

DENKMALPFLEGE

Im preussischen Kultusministerium sind vor kurzem die Grundsätze für die *Aufstellung eines amtlichen Verzeichnisses der in den preussischen Provinzen vorhandenen Kunstdenkmäler* beraten worden. Als oberste zeitliche Grenze wurde das Jahr 1870 angenommen und alle in grösseren und kleineren, öffentlichen und privaten Sammlungen sowie der Einzelbesitz von Stücken mit anerkanntem künstlerischen Werte zur Inventarisierung vorgeschrieben. Die Redaktion der einzelnen Provinzialverzeichnisse soll von einer Centralstelle geleitet werden und für möglichst reiche Illustration Sorge tragen.

Der kürzlich abgehaltene **Katholikentag in Mannheim** hat unter anderem über die schonende Behandlung und Erhaltung kirchlicher Kunstdenkmäler Beschlüsse gefasst, die in den katholischen Kreisen zur Geltung gebracht werden sollen.

Nürnberg. Die Wiederherstellung des grossen Rathaussaales, dessen edelster Schmuck der nach Dürer's Zeichnung ausgeführte Triumphzug Kaiser Maximilian's und die Allegorie einer Gerichtsscene bilden, und in dem 1648 das von Sandrart auf einem Staffeleibilde geschilderte Friedensmahl stattfand, ist beschlossen worden. Es wird in erster Linie auf die Wiederherstellung der Fresken der Fensterwand (Scenen aus der römischen Geschichte) ankommen. Der Kostenanschlag beträgt 199800 Mark.

Würzburg. Im Hofgarten und an der Residenz gehen langjährige Renovierungsarbeiten ihrem Abschluss entgegen. Die graziösen und schalkhaften Kindergruppen des Hofgartens, Arbeiten des 1756 geborenen Hofbildhauers Johann Peter Wagner, Vaters des bekannteren Bildhauers Johann Martin Wagner, sind, soweit sie schadhaft waren, in den letzten Jahren durch die Bildhauer Müller und Herterich neu hergestellt worden. Jetzt hat man auch den Ersatz

der Figuren in Angriff genommen, welche die bekannten Glanzstücke der Kunstschlosserei, die Rokokoportale rechts und links der Residenz krönen. Die heiteren Figuren und reich ornamentierten Vasen waren in völligem Verfall.

Der Apollotempel in **Phigalia** wird zur Zeit von *Kavadias* einer Restauration unterzogen, die voraussichtlich in zwei Jahren beendet sein wird.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Im Chor der **Leonhardskirche in Frankfurt a. M.** sind *mittelalterliche Fresken aufgedeckt* worden, mit deren Wiederherstellung der Maler Ballin betraut worden ist.

Im **Jadebusen bei Wilhelmshaven** fand man kürzlich bei Baggerarbeiten eine Bronzerelieffigur, die eine Tänzerin darstellt. Wie von dort berichtet wird, soll es sich um eine römische Arbeit handeln, die derart merkwürdige Ähnlichkeit mit der bekannten tanzenden Mänade im Berliner Museum habe, dass sie für die Ergänzung dieser Figur, die bekanntlich vor einigen Jahren Gegenstand eines Wettbewerbs war, wichtige Anhaltspunkte bieten könne.

Mannheim. Der rührige »Mannheimer Altertumsverein« hat, wie die »Mannheimer Geschichtsblätter« mitteilen, mit zwei in Neckarau entdeckten Reliefplatten eine wertvolle Erwerbung gemacht. Durch die Darstellung von Vulkan und der Fortuna, und durch Ansätze der Gestalten des Merkur und Apollo, die an den Rändern noch sichtbar sind, kennzeichnen sie sich als Teile eines römischen Viergöttersteins, der den genannten Gottheiten gewidmet war. Auf solchen Denkmälern erhebt sich gewöhnlich über dem Sockel mit den Reliefbildnissen der Gottheiten eine Säule mit Kapitäl, das wiederum von einem Reiter (Jupiter?) überragt wird, der über einen liegenden Mann (einen Giganten?) hinsprengt. Wahrscheinlich rührt der neue Fund, der in die Wand einer Thoreinfahrt vermauert war, vom »Kasterfeld« her, einem römischen Niederlassungsort, auf dem schon viele Inschriften und Skulpturen gefunden sind.

Nürnberg. Wertvolle kunstgeschichtliche Entdeckungen sind in der 1341 vollendeten Kirche zum heiligen Geist gemacht, an deren alte Bestimmung, der Aufbewahrungsort der Reichskleinodien zu sein, noch die von der Decke herabhängende eiserne Kette für den Reliquienschrein erinnert, während dieser selbst im Germanischen Museum aufgesucht werden muss. Bei der Neutünchung des Kirchenschiffs war den Arbeitern die Weisung erteilt, auf alle unter der alten Tünche sich etwa zeigenden Farbenspuren aufmerksam zu machen, und es zeigte sich bald, dass ursprünglich kaum eine Wandfläche unbemalt war. Bis jetzt sind von Fresken eine eigenartige Verkörperung der Schriftstelle Luc. I, Vers 35 (Gottvater reicht das Jesuskind auf das gekrönte Haupt der Maria herab), eine Darstellung des Todes der Maria, die zwölf Apostel (doppelte Lebensgrösse) ein Christophorus (6 Meter hoch) und ein Gefangener, der zum hl. Leonhard betet, zum Vorschein gekommen; sie gehören sämtlich dem 15. Jahrhundert an. Hinter Backsteinmauern fanden sich dann weiter eine gotische masswerkgeschmückte Thür des 14. Jahrhunderts mit Spitzbogenrosette und ein Tabernakel. Von den Fresken sind leider manche durch eine ringsum eingebaute Empore zerstört.

Im Innern der Kirche zu **Pelkum** (Westfalen) haben sich mehrere wertvolle *Wandgemälde* gefunden, welche allgemeines Interesse erregen. Aufgedeckt ist bisher eine grosse Figur, welche den segnenden Christus darzustellen scheint. Mehrere andere Bilder sind erst teilweise zu erkennen. Dieselben mögen aus dem 13. Jahrhundert stammen.

Aus Kopenhagen schreibt uns ein dortiger Freund unseres Blattes, dass die **dänische archäologische Expedition** nach Rhodos, von der in Nr. 26 der »Kunstchronik« die Rede war, nicht auf Kosten des Herrn C. Jacobsen, sondern der Königlich Dänischen Gesellschaft der Wissenschaften (Carlsberg-Fond) ausgerüstet ist.

Aus Italien wird gemeldet, dass Professor Venturi ein in der städtischen Bibliothek *in Piacenza* befindliches Bild als *echten Botticelli* von bester Erhaltung bestimmt hat. Es ist von mittlerer Grösse, oval, auf Holzbrettern, in einem feinen vergoldeten Rahmen. Die Jungfrau, eine liebliche, lilienartige Gestalt, betet knieend den im Grase liegenden Jesusknaben an. In einiger Entfernung steht ein lockiger Johannes. Den Hintergrund bildet ein blasser Himmel und Laubwerk mit grossen rosigen Blüten; man fand das Bild vor einigen Jahren im Schloss Bardi.

In **Torre Annunziata** bei Pompei ist eine vermutlich *griechische Bronzestatue gefunden* worden, die einen ruhenden Herkules darstellt und die vielleicht in das Zeitalter des Lysippos zu versetzen ist.

Ein spätromanischer Baufund. In der alten, kunstgeschichtlich so ungemein interessanten und durch ihre Frauenkirche berühmten Stadt Esslingen ist bei umfassenden Ausbesserungsarbeiten an der jetzt evangelischen Hauptkirche St. Dionysius ein *Prachtportal spätromanischen Stils entdeckt* worden, das bis jetzt hinter einer Blend- oder Verspannungsmauer verborgen war. — Die Kirche, das älteste Heiligtum der Stadt, die Ruhestätte der Gebeine des Märtyrers Vitalis, zeigt eine ganze Entwickelungsgeschichte der schwäbischen, mittelalterlichen Baukunst. Aus den Urzeiten ist allerdings nichts mehr vorhanden. Wohl das Älteste, was heute noch steht, der Unterbau der beiden Osttürme und jenes kurze, friesgeschmückte Mauerstück östlich des Südturms an der Südwand der Sakristei, weist in die Zeiten Barbarossa's, da die Stadt Esslingen, eine der festesten Stützen der Hohenstaufen, mächtig aufblüte und emporstrebte. Die übrigen Bauteile gehören den Regierungsjahren Kaiser Friedrich's II. und König Rudolf's von Habsburg an, bis die letzte, westliche Verlängerung 1437 erfolgte, und der schöne netzgewölbte Lettner 1486 von Lorenz Lechner aus Heidelberg aufgeführt wurde. — Aus jener spätromanischen Periode, die Zeit der Hohenstaufen, stammt wohl auch die soeben aufgefundene Pforte, welche in den Nordturm der Kirche führte, aber ebenso wie die gegen Osten und Westen gerichteten, hohen Spitzbogen beider Türme schon frühe wohl wegen Senkungen vermauert wurde. Die innere Thüröffnung misst 2,6 Meter Breite und 3,18 Meter Höhe und verbreitet sich nach aussen in prächtigen Gewänden zu 5,60 Meter Durchmesser. Die Leibungen treppen sich nach innen ab mittels fünf gevierteilter Rundsäulen, welche auf attischen Basen stehen und an den Kapitälen reiches Blattwerk tragen. Rechteckige Pfeiler mit prächtigen Kapitälen schliessen die reiche Komposition an den Seiten ab. — Leider ist die Erhaltung des stark beschädigten Denkmals an Ort und Stelle nicht möglich und auch ein Herausnehmen der Architekturglieder offenbar derart mit konstruktiven Schwierigkeiten verbunden, dass die zuständigen Behörden, unterstützt von dem Landeskonservator, beabsichtigen, das Portal in ganz genauer Nachbildung vor dem Nordturme zwischen den Streben neu aufzuführen, oder aber eine Nachbildung in Gips dem Stuttgarter Gewerbemuseum einzuverleiben. (Münchner Neueste Nachrichten.)

INSTITUTE

Das Kunsthistorische Institut in Florenz (Viale Principessa Margherita 21) wird vom 22. September an wieder geöffnet sein.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Der Kunstsalon von **Keller & Reiner in Berlin** eröffnet nächstens eine Ausstellung des gesamten künstlerischen Nachlasses von Otto Eckmann.

Die Ernst Arnold'sche Hofkunsthandlung in **Dresden** hat eine grössere Ausstellung der Barbizonschule eröffnet.

In **Halle** wird eine Ausstellung von Kunstwerken aus Halleschem Privatbesitze geplant.

Aus Jena wird uns geschrieben: Seit Jahr und Tag sind hier Vorbereitungen zur Schaffung eines städtischen Museums im Gange. Die Stadtgemeinde hat zu diesem Zwecke die wertvolle Hunger'sche Sammlung angekauft und als Museumsräume ein Stockwerk des »Stadthauses« zur Verfügung gestellt. Das Museum, das unter Leitung des Professors der Kunstgeschichte Weber steht und Ende Oktober eröffnet wird, enthält jetzt schon zahlreiche interessante Beiträge aus Jenas kulturhistorischer Vergangenheit. Die Schlacht bei Jena 1806, die Jenaer Zünfte, Goethe und Schiller haben besondere Berücksichtigung erfahren.

Ein neues Goetheporträt, das bisher in Wiener Privatbesitz war, ist dem Goethe-Nationalmuseum einverleibt worden. Es stammt von dem während der letzten Lebensjahre Goethe's in Weimar als Hofmaler thätigen Ehregott Grünler, ist um etwa 1830 gemalt und stellt Goethe, wie er Schiller's Schädel betrachtet, lebensgross dar.

Die **Moderne Böhmische Galerie** in Prag, von der schon öfters die Rede war, ist nunmehr durch einen kaiserlichen Erlass zur That geworden. Inzwischen sind die Ankäufe für die ältere Schwester dieser Anstalt, nämlich die Wiener Moderne Galerie, so weit gediehen, dass das Ministerium im Laufe des Oktober das bisher Erworbene dauernd zur Schau stellen wird, wofür im Untergeschoss des Hofmuseums Raum geschaffen ist.

In **Wien** ist derzeit eine aussergewöhnlich schöne Miniaturenausstellung in der Kaiserlichen Hofbibliothek veranstaltet.

Wie bekannt, arbeitet in **Holland** seit Jahren eine kleine Gruppe umsichtiger Kunstfreunde daran, für Rembrandt's »Nachtwache«, die rechte Beleuchtung, nämlich Seitenlicht, durchzusetzen. Schliesslich hatte die Regierung dem Drängen so weit nachgegeben, dass sie eine Kommission einsetzte, die ihre Ansicht in einer Denkschrift nahezu einstimmig begründet hat. Demnach sollte für die »Nachtwache« ein eigener Anbau, dessen Bedingungen in der Denkschrift dargelegt waren, errichtet werden; die Kosten waren auf 70000 Gulden veranschlagt. Einer der Teilnehmer dieser Kommission hatte uns schon neulich geklagt, auf wie unangenehme Schwierigkeiten diese von den Kunstfreunden der ganzen Welt ersehnte Angelegenheit stosse, weil Herr de Steurs, ein politisch mächtiger Mann, unbedingt gegen die Sache sei. Wie wir jetzt lesen, hat der Minister für gut befunden, die Forderung von 70000 Gulden gar nicht vor die Kammer zu bringen.

Eine der Hauptzierden des **Thermenmuseums in Rom** ist jene wundervolle Statue eines Knaben aus den Trümmern der Villa des Nero in Subiaco, über deren Bedeutung viel gestritten worden ist, ohne dass es bisher auch nur im geringsten zu einer Einigung gekommen wäre. Das Kunstwerk stellt einen Knaben von hervorragender Schönheit dar, der aufgescheucht — vielleicht durch ein unerwartetes Schrecknis — sich auf die Flucht begiebt, dann aber, wie die Gefahr aus der Höhe — dahin richten sich Blick und Arm — sich ihm bedrohlich nähert und die Hoffnung auf Entkommen schwindet, entsetzt auf die Knie stürzt und die Hände zur Abwehr erhebt. Die bisher ausgesprochenen Deutungen waren: »Läufer im Knielaufschema«, ferner »Hylas an der Quelle«, ein »Ball fangender Jüngling«, und noch andere. Eine Deutung, die Dr. Hans Lucas-Charlottenburg im neuesten Heft der »Neuen Jahrbücher für das klassische Altertum« giebt, dürfte vielleicht, wenn sie auch nicht allen beifallswürdig erscheint, auf den richtigen Weg zur Erklärung leiten. Danach handelt es sich bei der Statue um den Hirten Ganymedes, der vor dem Adler des Zeus flüchtet. Dass der dargestellte Vorgang in dem Kreise mythologischer Erzählung, nicht genrehafter Schilderung zu suchen sei, dafür spricht das gewaltige innere Leben, die angstvolle Erregung des Körpers, die historische Stimmung des Ganzen. Eine Gemme des Berliner Museums stellt gleichfalls Ganymed dar, wie er auf der Flucht vor dem von oben nahenden Adler zusammenbricht. Die Beinstellung stimmt hier völlig mit der römischen Statue überein. Sehr wahrscheinlich ist die Darstellung der Gemme ein Nachklang von dem Original der Statue von Subiaco. Was die Zeit und den Meister des »Knaben von Subiaco« betrifft, so war man bisher über den Ausgang des 4. Jahrhunderts ziemlich einig, während man für den Namen des Künstlers keinen Anhaltspunkt hatte. Lucas weist nun darauf hin, dass man vielleicht an einen Heliodorus zu denken habe, von dem Plinius ein anderes Kunstwerk namhaft macht. Doch reichen die bisher bekannten Thatsachen nicht aus, um den Namen Heliodor mit der Knabenstatue des Thermenmuseums in eine sichere Beziehung zu setzen. (Vossische Zeitung.)

Unterbindung des Studiums römischer Altertumssammlungen. In der »Frankfurter Zeitung« wird darüber Klage geführt, dass die *Verwaltung der römischen Altertumssammlungen* in ganz unbegründeter Weise die Herstellung von Gipsabgüssen ihrer Stücke verbietet und auf diese Weise wichtige Hilfsmittel für die Arbeit auswärtiger Kunstgelehrter unterbindet. Man sei dem Ansuchen bedeutender deutscher Gelehrter in mehreren Fällen so unfreundlich begegnet, dass man sogar das Photographieren gewisser Stücke, die für eine Untersuchung unentbehrlich waren, verweigerte. Im Tabularium des Kapitols soll in einer dunklen Ecke unter allerhand Bruchstücken ein wunderschöner Marmorkopf liegen, dessen Bedeutung ein deutscher Gelehrter erkannte; als er ihn photographieren und näher studieren wollte, wurde ihm dies von der Stadtverwaltung einfach untersagt.

VERMISCHTES

In der Wochenschrift für klassische Philologie (1902 Nr. 27) bespricht Franz Harder die einzelnen Persönlichkeiten in **Raffael's Parnass** (Rom). Insonderheit beschäftigt er sich mit dem Dichterkopfe, der sich unmittelbar bei der Gruppe Dante, Homer, Virgil befindet und meint darin den römischen Papinius Statius zu erkennen, der auch in der Göttlichen Komödie in Vergil's Gefolgschaft wandelt.

Ein Kursus der Photographie und der technischen Reproduktionsverfahren ist in den Lehrplan der Kunstgewerbeschule zu Hamburg eingefügt worden.

In **Pisa** hat man sich nicht gescheut, kaum 800 Meter von wichtigen geschichtlichen Bauwerken einen *Pulverturm* zu errichten. In der »Tribuna« wird wegen dieser — Denkmalpflege ein Notschrei erhoben, aber wohl zu spät.

In den Spalten der »New Yorker Staatszeitung« stossen wir auf folgenden Fettdruck: »Die Bundeshauptstadt ist mit einem **Architektentrust** gesegnet und er besitzt einen starken Pull«. Des weitern wird dann erzählt, wie durch

ein Gesetz vor einigen Jahren die Ausarbeitung von Parkplänen für Washington gefordert wurde. Zu diesem Zwecke wurde eine Architektenkommission ernannt, die zunächst eine Studienreise nach Europa machte, die 60000 Dollar kostete; dann legten die Herren ihre Pläne vor, deren Ausführung sich zwischen 200 und 500 Millionen Dollar bewegte. Obwohl der Senat hierüber aus dem Weissen Häuschen geriet, soll die Architektenkommission trotzdem so zusammenhalten, dass sie das ganze Washingtoner öffentliche Bauwesen beherrscht.

Kunstförderung in Amerika. Die Amerikaner wollen nicht nur die Schätze alter europäischer Kunst nach Möglichkeit bei sich aufstapeln, sondern sie sorgen mit einer starken Anstrengung dafür, dass eine Blüte der nationalen amerikanischen Kunst herbeigeführt werde, soweit dies durch kluge Organisation des Unterrichts zu fördern ist. So soll die seit einigen Jahren in Rom bestehende amerikanische Schule für Architektur unter staatlichen Schutz genommen und auf Malerei und Bildhauerei ausgedehnt werden. Auch in Paris soll eine solche nationale Kunstschule errichtet werden. In Amerika selbst plant man Kunstschulen für je 350—700 Schüler an den vier Hauptpunkten der Union.

EINGÄNGE FÜR DAS KUNSTGESCHICHTLICHE INSTITUT ZU FLORENZ

seit 16. Januar 1901.

Stiftungen: Se. Durchlaucht der regierende Fürst Johann von und zu Liechtenstein 3000 M., Prof. Dr. Wölfflin, Berlin 500 M.

Vereinsbeiträge pro 1900: Prof. Dr. M. G. Zimmermann, Berlin 20 M., Geh. Hofrat Prof. Dr. K. Woermann, Dresden 30 M.; pro 1901: Se. Kgl. Hoheit Prinz Johann Georg von Sachsen 20 M., Geh. Hofrat Prof. Dr. K. Woermann, Dresden 30 M., Prof. Dr. H. Brockhaus, Florenz 20 M., Prof. Dr. A. Schmarsow, Leipzig 50 M., Prof. Dr. M. G. Zimmermann, Berlin 20 M., Direktorial-Assistent Dr. Paul Hermann, Dresden 20 M., Geh. Hofrat Prof. Dr. F. X. Kraus, Freiburg i. B. 20 M.; pro 1902: Se. Kgl. Hoheit Prinz Johann Georg von Sachsen 20 M., Heinrich Marcuard, Bern 40 M., Jules Marcuard, Paris 20 M., Armand von Ernst, Bern 20 M., Prof. Dr. von Oettingen, Berlin 20 M., Prof. Dr. H. Brockhaus, Florenz 20 M., Dr. Robert von Ritter, München 100 M., Dr. P. Templeman van der Hoeven, Utrecht 20 M.; pro 1903: Dr. Robert von Ritter, München 100 M.

Berlin-Grunewald, 19. Mai 1902. Der Schatzmeister
M. G. ZIMMERMANN.

BADEN-BADEN Städtische Jubiläums-Ausstellung
von Kunstwerken aus Privatbesitz
Palais Hamilton — 29. Mai bis Ende Oktober
Baldung-Werke. Alte und moderne Meister. Kunstwerke verschiedener Epochen. Skulpturen u. A.

Die Stelle eines **Assistenten**
bei den Sammlungen und der Bibliothek des
Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt a. M.
ist zum 1. Oktober d. J. zu besetzen. Die damit verbundenen Obliegenheiten umfassen insbesondere den Aufsichts- und Verwaltungsdienst in der Bibliothek und dem Kupferstichkabinett.
Der Anfangsgehalt beträgt Mark 2400.—. Bewerber, die ihre Befähigung entweder durch vorhergegangene Beschäftigung an einer grösseren Kupferstichsammlung oder durch praktische Erfahrung im Buchhandel und Kunstantiquariat darzuthun in der Lage sind, wollen ihre Meldungen nebst Lebenslauf und Zeugnissen einreichen an die
Administration des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt a. M.,
Dürerstrasse 2.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig
Die Kunst der Renaissance in Italien
Von **Adolf Philippi**
Zwei starke Bände gr. 8° mit 427 Abbildungen und einem Lichtdruck.
Gebunden in 2 eleg. Leinenbände 16 M., in 2 Halbfranzbände 20 M.

Die Kunst des 15. u. 16. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden
Von **Adolf Philippi**
Ein Band gr. 8° mit 292 Abbildungen.
Gebunden in Leinen 10 M., in Halbfranzband 11 M.

Grössere südd. Kunstverlagsanstalt, Spez. Ansichts- u. Genrepostkarten, wünscht effektvolle
künstlerische Entwürfe
zu erwerben. Gefl. Anträge erbittet sich unter **S. H. 3040 Rud. Mosse** in **Stuttgart.**

Inhalt: Die Gemäldeausstellung in Worms 1902. Von Ludwig Weber. — Altfränkische Bilder; Dresdens Umgebung in Landschaftsbildern; Henri Hymans, Gent und Tournai; Gustav Pauli, Hans Sebald Beham. — Beckmann †; Thewalt †; Keitel †; Mesdag †; Tissot †; Vibert †; Siemiradzki †. — Kampf und von Rümann grosse goldene Medaille; Hans von Volkmann Professortitel; L. Katzenstein 80 Jahre. — Wettbewerb für einen Skatbrunnen in Altenburg; Wettbewerb für sächsische Künstler; München, Renovierung der Residenz. — Berlin, Rolandbrunnen. — Amtliches Verzeichnis der Kunstdenkmäler in Preussen; Katholikentag in Mannheim; Nürnberg, Wiederherstellung des grossen Rathaussaales; Würzburg, Renovierungsarbeiten beendet; Restauration des Apollotempels in Figalia. — Frankfurt a. M., Fresken in der Leonhardskirche aufgedeckt; Bronzereliefflgur im Jadebusen gefunden; Mannheim, zwei Reliefplatten entdeckt; Entdeckung von Wandgemälden in Nürnberg und Pelkum; Kopenhagen, Archäologische Expedition; Piacenza, echter Botticelli; Torre Annunziata, griechische Bronzestatue gefunden; Ein spätromanischer Baufund. — Das Kunsthistorische Institut in Florenz. — Berlin, Eckmannausstellung; Dresden, Ausstellung der Barbizonschule; Halle, Ausstellung von Privatbesitz; Museum in Jena; Ein neues Goetheporträt; Moderne Böhmische Galerie in Prag; Wien, Miniaturenausstellung; Rembrandt's Nachtwache; Thermenmuseum in Rom; Unterbindung des Studiums römischer Altertumssammlungen. — Raffael's Parnass; Kursus der Photographie; Pisa, Pulverturm; New York, Architektentrust; Kunstförderung in Amerika. — Eingänge für das Kunstgeschichtliche Institut zu Florenz. — Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Leipzig, Querstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

Digitized by Google

3 9015 01666 8165

Digitized by Google